CINERGIE

il cinema e le altre arti

Tavola rotonda sul cinema italiano d'oggi

Speciale: il nuovo horror

L'arte del guerrilla marketing

DAMS di Gorizia

Le Mani

Indice

CINERGIE

il cinema e le altre arti

n. 12. settembre 2006

Direzione
Laboratorio *Cinemantica*, Dipartimento di Storia e Tutela dei Beni Culturali;
Laboratorio *Crea*,
Corso di Laurea DAMS, Gorizia
Università degli Studi di Udine

Coordinamento
Roy Menarini

Comitato di redazione
Alice Autelitano, Enrico Biasin, Ilaria Borghese, Giulio Bursi, Davide Gherardi, Veronica Innocenti

Redazione
Alice Autelitano, Stefano Baschiera, Enrico Biasin, Ilaria Borghese, Roberto Braga, Piera Braione, Maurizio Buquicchio, Giulio Bursi, Margherita Chiti, Valentina Cordelli, Francesco Di Chiara, Giovanni Di Vincenzo, Livio Gervasio, Davide Gherardi, Marco Grosoli, Veronica Innocenti, Aldo Lazzarato, Roy Menarini, Cristiano Poian, Leonardo Quaresima, Valentina Re, Anna Soravia, Roberto Vezzani

Hanno collaborato a questo numero
Alice Autelitano, Altobrando, Titti Balestrazzi, Enrico Biasin, Alessanfro Bordina, Ilaria Borghese, Roberto Braga, Piera Braione, Giulio Bursi, Marcella De Marinis, Francesco Di Chiara, Barbara Di Micco, Dunja Dogo, Angelita Fiore, Marzia Gandolfi, Davide Gherardi, Federico Giordano, Simona Giummarra, Marco Grosoli, Veronica Innocenti, Alessandro Marotto, Roy Menarini, Federico Pagello, Valentina Re, Massimo Seppi, Anna Soravia, Simone Venturini, Roberto Vezzani Federico Zecca

Reperimento immagini
Marco Comar

Redazione
c/o Laboratorio Crea
Piazza Vittoria 41, Gorizia
tel. 0481 82082
cinergie@libero.it
www.damsweb.it

Progetto e realizzazione copertina
Marco Vimercati

Via dei Fieschi, 1
16036 - Recco (Ge)
www.lemanieditore.com
e-mail: lemani.editore@micromani.it
stampa: Microart's S.p.A. - Recco (GE)

La pubblicazione è stata realizzata con il contributo dell'Università degli Studi di Udine

TAVOLA ROTONDA

ULTIMO SPETTACOLO

FAHRENHEIT 451

CINEMA E LETTERATURA

CINEMA E ARTI VISIVE

TV FILES

A VOLTE RITORNANO

SOTTO ANALISI

LE CITTÀ DEL CINEMA

SPECIALE NEW-NEW HORROR

Chiavi di casa e finestre di fronte

Tavola rotonda sul cinema italiano d'oggi

Hanno partecipato: Roy Menarini (RM), Federico Giordano (FG), Ilaria Borghese (IB), Veronica Innocenti (VI), Giulio Bursi (GB)

RM: Vorrei esordire ammettendo che la mia impressione sul cinema italiano contemporaneo deriva soprattutto dai discorsi critici ad esso dedicati, che trovo decisamente insufficienti, perlopiù autoriali, e che, nella maggior parte dei casi, utilizzano una scuola di pensiero che ha come impronta la vecchia sociologia, secondo cui questi film rappresentano un certo tipo di Italia, o la modificano, o la categorizzano e, in qualche modo, distorcono. Penso all'insistenza con cui anche io, in certi miei interventi, ho insistito sul fatto che il cinema italiano rappresenta con assiduità la famiglia alto o medio borghese, dimenticandosi di altre realtà o situazioni. Purtroppo, però, non si va molto al di là dell'enunciare questo aspetto, e perlopiù ci si blocca di fronte al fatto che, quando questa famiglia viene rappresentata, lo è in maniera molto convenzionale.
La retorica autoriale invece è amplissima: non c'è bisogno di ricordare che i film di nuovi autori come Garrone, Sorrentino, Marra, ma anche di più noti come Ozpetek o Soldini, sono visti e interpretati attraverso dei riferimenti autoriali. La mia impressione è che ci siano dunque diverse zone interessanti da dissodare, che si dovrebbe procedere di più all'interno delle forme del cinema italiano, per tentare di capire quale identità e quale immaginario questo cinema possieda (cosa su cui si lavora pochissimo). C'è, inoltre, una specie di eccezione intorno al cinema italiano, per cui se ne parla in via sempre eccezionale, e non con gli strumenti con cui si parla del cinema di Almodòvar o di Haneke, o del cinema americano o francese.
Poi si potrebbe anche affrontare il tema degli "strati" del cinema italiano, a partire da registi molto riconosciuti, anche se di generazioni differenti fra di loro. Olmi, Bellocchio, Moretti e Amelio costituiscono un po' un gruppo a parte da questo punto di vista, sono considerati gli autori con la A maiuscola, anche se provengono da momenti diversi del cinema italiano. E poi ci sono fasce medie, o – se si preferisce – di media autorialità, come Ozpetek, Piccioni, Comencini, e infine un'autorialità più forte e giovanile di registi che sembrano proporre film che non hanno caratteristiche simili agli autori sunnominati. Mi chiedo se questa lontananza dalle logiche estetiche del cinema ufficiale non ci porti a esaltare con troppa enfasi i pur bravissimi Garrone e Sorrentino; è forse proprio questa atipicità, questa inappartenenza ai luoghi tipici dell'immaginario del cinema italiano medio-autoriale, a isolare questi cineasti e farceli percepire come nuovi. E alle volte è come se non ci fosse un linguaggio analitico in grado di parlare del cinema italiano.

FG: Sono abbastanza d'accordo con la considerazione generale rispetto a queste due direttrici. Ma non è tutto così appiattito, ci sono sacche di resistenza. Ad esempio *Filmcritica* che, pur attraverso una retorica di stampo autoriale, ha recuperato alcuni filosofi contemporanei non italiani e ha tentato di applicare i loro modelli a tutta una serie di autori italiani, soprattutto della scuola napoletana come Martone, Capuano e Incerti. C'è, ancora, un libro come quello di Luca Malavasi su Salvatores, che prova a recuperare questioni deleuziane e ad applicarle a questo regista. Quello che mi sembra mancare totalmente è il tentativo di collegamento delle tematiche al resto del discorso critico italiano: ad esempio non ci sono ragionamenti sui filosofi italiani contemporanei, come Umberto Curi, che si occupa e si è occupato di cinema, non ci sono riferimenti agli artisti visivi, non ci sono riferimenti al teatro di ricerca; infine, la questione fondamentale è che manca una seria riflessione sui modi di produzione. Riflessione che, ad esempio, c'è per il cinema degli anni Trenta, o Quaranta o Sessanta... Oggi non c'è nessuno che vada alla Pablo o alla Fandango per spulciarne gli archivi e per capire come si è arrivati a produrre un film. Questa è certamente una lacuna grave. Ci sono poi delle disposizioni che non faranno che aggravare tutto questo: ad esempio, alla Cineteca Nazionale non c'è più l'obbligo del deposito dei film contemporanei: questo significa che fra qualche anno i film delle piccole case di produzione – quelle che hanno lavorato col famigerato articolo 28, e che sono in buona parte fallite o hanno fatto solo un film – saranno spariti. Come si farà a recuperare questi archivi? Se, come dice Cherchi Usai, c'è un problema di conservazione dei film muti e dei film degli anni Sessanta, io dico che, paradossalmente, abbiamo lo stesso problema per il cinema italiano contemporaneo o, almeno, presto l'avremo.

RM: Su questo fatto volevo chiederti una specifica. Tu ti riferisci sempre a come si guarda il cinema italiano, quando dici che non si fa riferimento alle altre arti, come il teatro o le arti visive?

FG: Certo.

RM: Ok, ma i nostri autori allora? Non c'è una carenza anche da parte loro? Non sono a loro volta completamente chiusi?

FG: No, perché, ad esempio, Antonio Rezza è un grande teatrante che passa al cinema; è un problema di visibilità, a cui sostanzialmente non c'è una soluzione. C'è ad esempio un libro molto berlusconiano di Macchitella, che parla della nuova legge sul cinema e spiega che sostanzialmente i soldi che prima si davano alle produzioni vengono dimezzati, visto che il finanziamento ai film viene fatto giudicando la casa di produzione o quello che è stato prodotto precedentemente. Nei fatti, si consegnano i film al duopolio Medusa/01, ovvero a quelle case di produzione che riescono a fare uscire i film in cento sale, mentre al resto non giunge nulla. Escono 25 film fondamentali e tutto il rimanente si perde.

IB: Ovvero, non esiste una produzione cinematografica in Italia...

FG: Studiando i modi di organizzazione dello spettacolo, si capisce che tutta la produzione culturale non si può reggere se non attraverso il sostentamento dello Stato... Ad esempio, il finanziamento per il teatro va in tutt'altra direzione, perché si finanzia non tanto il singolo progetto, quanto la compagnia. Si stabilisce che c'è qualcuno che è in grado di fare ricerca e gli si attribuisce il finanziamento... Si dovrebbero finanziare Antonio Rezza o Ciprì e Maresco. Una cosa interessante poi è che la Pablo si sia dichiarata fallita e che l'ultimo film di Infascelli sia uscito direttamente in DVD...

IB: Vorrei riprendere in mano la questione produttiva. Effettivamente questo problema del finanziamento fa sì che quando un giovane autore riceve un finanziamento per poter fare il secondo film, qualora non realizzi un prodotto all'altezza del precedente, non sarà più in grado di poterne fare altri, e questo va a discapito della qualità e della produzione. Ciò provoca un impoverimento di eventuali talenti che potrebbero produrre anche di più, se solo non avessero l'incubo di fallire al secondo film. A mio avviso, questo diventa un fattore che va a modificare le opere stesse.

VI: Vorrei capire che cosa decreta il valore o non valore dell'opera seconda. Se, ad esempio, guardiamo i dati Cinetel degli ultimi dieci anni, è chiaro a tutti che gli unici film che fanno soldi sono quelli dei Vanzina, quelli interpretati da Aldo Giovanni e Giacomo, ecc. Praticamente, fa cassa tutto il cinema cosiddetto popolare, e da tutto ciò sono esclusi i cineasti ed i film che abbiamo citato finora... Non ci sono autori alti, né medi, né giovani.

IB: Però ci sono una serie di autori che in quest'ultima stagione hanno prodotto

dei film che magari in Italia non hanno avuto una elevata visibilità, faccio l'esempio di Munzi e Costanzo, ma che all'estero hanno ricevuto un'ottima accoglienza nei festival o sono stati distribuiti con successo altrove. Questi film si sono dimostrati prodotti vincenti sul mercato straniero e ciò va evidentemente a tutto vantaggio dell'autore, che può presentarsi con più credenziali ad una casa di produzione, lavorare con attori stranieri...

VI: Quindi mancherebbe un'esportabilità del nostro cinema all'estero. Si ritorna al problema posto da Roy all'inizio, ovvero che il nostro viene interpretato come un cinema fortemente legato ad una realtà specifica... C'è un'*italianità* del cinema italiano che è abbastanza forte, sia per l'inflessione dialettale dei protagonisti e degli attori, sia per i tormentoni linguistici. Al contrario, nei film di Munzi e Costanzo non c'è questo tipo di chiusura, il contesto è molto più ampio, allargato, il respiro è diverso e le storie non sono certo radicate in un contesto esclusivamente nazionale...

RM: Vero. Ma il regionalismo ha due aspetti. Pensiamo ai tre poli della comicità (lombarda, toscana e romana), che continuano a lavorare su questi tic e questi spasmi linguistici che effettivamente rendono l'impressione localistica. Al contrario, però, c'è un altro regionalismo dove la microgeografia ha vinto, e parlo di alcuni film d'autore, del cinema salentino, ad esempio; oppure pensiamo all'esempio di Vitaliano Trevisan in *Primo Amore* di Garrone. Lavorare molto sul territorio serve a dislocare l'asse regionalistica creata dalla linea comica Milano-Firenze-Roma. Ciò porta quindi ad astrarre e formalizzare, facendo guadagnare sul lato dell'autenticità. Faccio l'esempio della Francia, dove questa cosa funziona, almeno a giudicare da esempi come quelli di Bruno Dumont o dei fratelli Dardenne, nei cui film si parla un francese sporchissimo o un dialetto belga. Trattengo però il fatto che anche nel pubblico italiano, cioè nella ricezione, c'è un provincialismo fortissimo. Sia i realizzatori, che il pubblico, che i critici, non riescono a sottrarsi da questa condizione di italianità.

Romanzo criminale

Cuore sacro

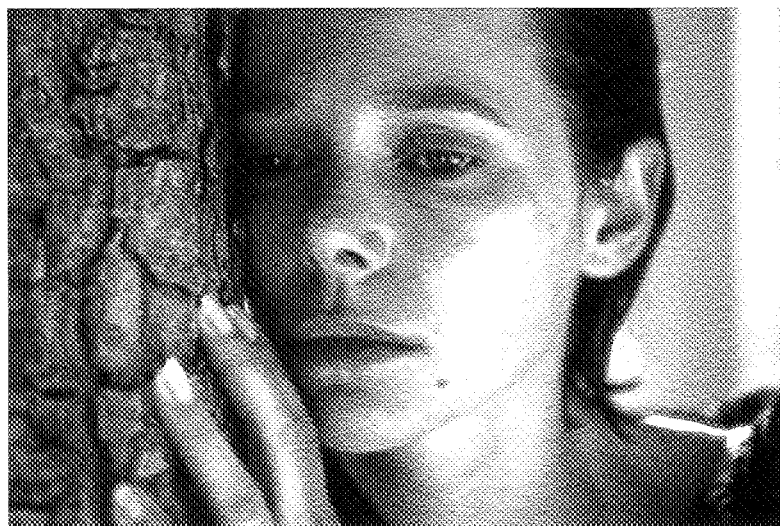
IB: Il problema nei film che citiamo non è la forte italianità. Il problema è che noi vediamo rappresentati sullo schermo solo una serie di cliché e stereotipi che ci portiamo dietro dalla commedia all'italiana, che vengono riconosciuti come italianità effettiva. Di conseguenza tutto questo fa sì che un film sia vecchio ancor prima di uscire, semplicemente perché alcuni film possono essere compresi solo da chi è in grado di recepire un certo tipo di stereotipi o di background, o da chi è in grado di decodificare una determinata struttura messa in atto.

RM: Ricordiamoci, però, che sono film premiati da un successo enorme. Ho amici che mi hanno detto "ma tu perché non hai amato *Ricordati di me* di Gabriele Muccino? Non ti rendi conto di quanto è 'vero' quel film?". La parola "vero" ritorna continuamente. E il pubblico che ha premiato in massa *Notte prima degli esami*? In verità, credono di essersi completamente identificati. Questi sono cliché che evidentemente funzionano. Io sono molto critico nei confronti dello spettatore italiano, credo che in molti casi i più si autoconfinino.

VI: Credo che si instauri una relazione forte, per fattori di prossimità, tra lo spettatore e questo tipo di cinema (Piccioni, Ozpetek, Muccino, cioè quella fascia che precedentemente abbiamo definito come medio-autoriale). E c'è davvero una relazione, che non è però una vera identificazione, bensì una forte prossimità.

RM: In effetti hai ragione, sono in parte caduto nella trappola che tentavo di evitare, cioè una visione da vecchia sociologia.

FG: L'identità italiana sta anche nel tentativo di rappresentare il genius loci. Secondo me la questione del regionalismo va vista in termini positivi. Se pensiamo al cinema italiano degli anni precedenti, vediamo che è sempre stato realizzato a Roma da produttori romani... E soprattutto, da registi romani... Nel cinema cosiddetto meridionale ci sono stati tentativi produttivi che sono andati nella direzione di consonanza col territorio rappresentato e con lo spirito del luogo. Se invece si deve definire il rapporto con i maestri, quello che viene fuori è una specie di canone neorealistico rosselliniano, identificato con la definizione di Bernardi "realtà più simbolo", e questa cosa va a rappresentare il genius loci, e, anche se sembra distaccata, va a mostrare quella che è la realtà e la cultura del luogo, cioè la realtà italiana. Il film di Capuano *Polvere di Napoli*, film totalmente magico-misterico, o le opere di Winspeare, sono film completamente intrisi da quel sentimento mistico che è una parte dell'anima cosiddetta meridionale. Con la nuova legge, invece, tutto questo verrà spazzato via, e si ritornerà al cinema romano fatto dai romani con medio successo di pubblico, come *Romanzo criminale* o *Arrivederci amore, ciao* e questo è un impoverimento, o una specie di ritorno ai generi. Una nazione, se vuole essere rappresentata, deve esserlo in tutti i suoi dati: non importa se i film nessuno li va a vedere, bisogna fare come si fa nel teatro, dove ci sono le compagnie sul territorio.

GB: Una cosa interessante su cui discutere, ma che è in effetti una questione piuttosto anziana (e forse da vecchia sociologia), è chiedersi il perchè questo *muccinema* venga definito dai più come "vero". Una delle risposte potrebbe essere che funziona perché lavora sul meccanismo dell'autocompiacimento, coadiuvato da quella virtù, tutta televisiva, del cinema odierno di portare la continuazione di questo autocompiacimento (alcuni la chiamano identificazione, ma per me è un'altra cosa) fuori dal buio della sala. La mediocrità di questo cinema continua fuori, nelle persone e nei loro comportamenti. La televisione, in questo caso, ha avuto un ruolo portante, ha funzionato come il sentire popolare, è l'ape regina del cinema italiano. La tv ha carcerizzato unendo, laddove invece il cinema divideva liberando.
Ma non possiamo dimenticare che il vero chiodo retorico su cui battere resta sempre il doppiaggio, questo "assassinio", come dicono alcuni. Non mi sembra un male minore. Chi ne parla? Per tutto questo lo spettatore, come il critico, è colpevole. Colpevole capitalmente. Ribaltando una frase di Godard, si potrebbe dire che la gente va al cinema in Italia

per abbassare la testa, e non per alzarla, va per compiacere il proprio ruolo nello spettacolo (televisivo), per sentirsi in esso e in continuazione di esso. Quel che è peggio è che questo atteggiamento è un movimento vitale.

IB: Questo è vero, la televisione condiziona moltissimo il linguaggio del cinema, anche italiano. Siamo di fronte a un cinema che in effetti è vecchio. Affronta temi come quello della famiglia, e non temi più legati ad una nostra condizione effettiva. Non guarda neppure all'estero. Linguisticamente è obsoleto e si rifà al linguaggio televisivo. Per avere un cinema italiano che funzioni, bisogna fare attenzione a come si raccontano le storie, occorre pensare a come modernizzare le nostre vicende, per trovare temi che siano meno televisivi e più cinematografici. È anche vero, d'altra parte, che affrontare di petto la nostra realtà è molto meno semplice che sfruttare il carico di stereotipi a cui siamo abituati: preferiamo vedere quel che vorremmo che fossimo, piuttosto che ciò che in realtà siamo.

VI: Ma tutto questo non può essere viziato dal fatto che uno dei cliché del nostro cinema è proprio il fatto di dover rendere particolarmente conto della realtà? Il nostro sembra essere un cinema che forzatamente deve raccontare "quelle" storie. Come se il cinema italiano non fosse altro che un cinema verità. Quello a cui si tende, a mio avviso, è una specie di macrogenere, dove i vari generi non ci sono, o sono troppo invisibili.

IB: Il problema del cinema di genere, facciamo l'esempio dell'ultimo film di guerra prodotto in Italia che è *El Alamein* di Monteleone, è che è impossibile da realizzare senza grandi mezzi a disposizione. Ti devi sempre confrontare con film come *Pearl Harbor*. Ci deve essere un impegno economico di un certo tipo, e allora devi trovare soluzioni che ti permettano di lavorare sul personaggio e non sull'azione, il che spesso blocca il meccanismo del film di genere. Se prendi il poliziesco, ad esempio, abbiamo preso elementi che non ci appartengono (*Quo Vadis, Baby?* di Salvatores, oppure *Occhi di Cristallo* di Puglielli), per rigiocarli in un terreno che non è il nostro e non rappresenta gli italiani in Italia.

VI: *Occhi di Cristallo*, ad esempio, è stato girato in Bulgaria, con troupe e cast composti in gran parte da spagnoli...

FG: Torniamo al lato produttivo. In Italia si fa un film con, in media, uno o due milioni di euro, in confronto ai 54-64 di media americani. Se guardiamo i film europei che giungono in Italia, ci accorgiamo che questi sono sostanzialmente film d'autore, e allora bisognerebbe intervenire sulla distribuzione del nostro cinema in Europa, perché francamente in America non è possibile; là le major fanno cartello, dunque non si può penetrare nel mercato. La questione del genere poi è strana, perché in effetti non c'è un canale di comunicazione, eppure i film per bambini, i cartoni animati, le commedie, i noir, insomma i generi ci sono, ma non riescono ad uscire nei cinema. Si tratta di *block booking*, e per di più non c'è l'obbligo di programmare in un canale tv solo film italiani. Se andiamo a scorrere, tuttavia, l'elenco dei film prodotti in Italia in questi anni c'è tutto quel che si chiede, solo che noi non lo sappiamo, perché questi film non li ha visti nessuno. Per avere una percezione del cinema italiano, bisognerebbe vedere diversi film alla settimana, e non un paio al mese. Solo col tempo, come si fa ad esempio per gli anni Trenta e Quaranta, con le ricerche d'archivio, potremo avere una vera percezione di cos'è stata la produzione di questi anni.

VI: Magari ho frainteso il tuo "statalismo", ma personalmente non mi piace l'idea che per il cinema italiano ci debba essere una specie di oasi protetta. Questa idea, che ci possa essere uno spazio dedicato solo al nostro cinema, non mi convince.

FG: Tutte le iniziative culturali che definiscono l'identità di una nazione vanno sostenute e, come ha stabilito la Comunità Europea definendo il cinema "eccezione culturale", tutelate. Quando alcuni produttori dicono che vogliono essere sul mercato, è solo perché sono stati sostenuti dallo Stato. Altrimenti succede che il migliore produttore italiano, che è Arcopinto, chiude. Non si può andare avanti così.

RM: Mi sembra interessante il fatto che Federico ribadisca sempre che l'aspetto produttivo è inscindibile da quello di cui stiamo discutendo, anche perchè è proprio l'elemento produttivo a fare sì che noi possiamo vedere o no un determinato film, e perché il lato produttivo influenza anche i processi estetici. A me sembra che rischiamo anche noi lo stereotipo, e lo dico senza alcuna polemica nei confronti di quello che abbiamo appena discusso. A livello puramente narrativo o di racconto, in verità, le storie non peccano di cliché (e penso a *La finestra di fronte*, storia complicatissima, in cui il passato e il presente sono messi in gioco con diverse evoluzioni sul piano temporale, e in cui si susseguono episodi abbastanza sorprendenti). Anche in altri autori che abbiamo posto nella fascia medio-autoriale avvengono cose simili, ma che in realtà sortiscono, nella scrittura dei personaggi, nell'ambientazione sociale, negli elementi formali generici, risultati di standardizzazione piuttosto preoccupanti. Questi risultati di standardizzazione emergono anche a livello tecnico, che si traduce immediatamente in livello stilistico. Il ricorso, per esempio, ad un numero ridottissimo di direttori della fotografia, che sembrano avere soluzioni luministiche sempre identiche, appiattisce l'orizzonte.

GB: Una cosa molto simile avveniva durante il fascismo, dove i direttori della fotografia erano sostanzialmente tre, ma per altri motivi...

RM: Vero. Ma tornando ai film di oggi, non possiamo non parlare dei commenti musicali, che sono clamorosi dal punto di vista della standardizzazione, e più in generale, riallacciandoci a quello che diceva Giulio, c'è da chiedersi dove si trovi questo terreno di incontro tra pubblico e film. Pensando alle cose dette in precedenza, ovvero a quando abbiamo parlato di film consolatori, mi chiedo se questo non avvenga, più che a livello narrativo, a livello simbolico. Pensiamo alla storia della cultura italiana: da una parte, abbiamo una funzione lirico-melodrammatica che sollecita una sorta di sentire nazionale su cui si sono basati una serie di generi identitari, e non solo quelli lirici, e, dall'altra parte, abbiamo il cinema medio-autoriale, che rifiuta il lato fiammeggiante del mélo, e tenta di attutire le cariche stilistiche forti. Quindi siamo di

La guerra di Mario

Le chiavi di casa

fronte a una specie di contraddizione, che tuttavia diventa una koiné riconosciuta dagli spettatori italiani. Essa sollecita il lato sentimental-passionale attutendone però le punte, e arrivando ad un discorso mediano che conduce ad una universalità di sentimenti, frutto di strategie tecnico-stilistiche ancor prima che narrative. E da questo punto di vista ci sarebbe da fare una serie di analisi del commento musicale a livello di costruzione delle reazioni emotive da parte del pubblico. Io credo che se alcuni film di Ozpetek non avessero avuto quel tipo di commenti musicali avrebbero avuto un diverso effetto emotivo sugli spettatori. Per non parlare della koiné delle facce italiane. L'idea risponde al tentativo di costruzione di un pubblico e di una fascia emotiva che questo cinema stimola: il DNA di facce (la Mezzogiorno, Lo Cascio, Boni, la Ceccarelli), l'omologazione della fotografia, il "pianismo" musicale, si intrecciano allo scopo di trovare una compattezza che costruisca il successo del cinema medio-autoriale. Questa è la spiegazione che io mi sono dato. Rilancio, poi, su uno dei temi sottolineati da Federico. Il fatto che, ad esempio, la ricezione critica non conosca le altre realtà culturali italiane, ci spinge a domandarci se i nostri registi le conoscano a loro volta. Goffredo Fofi, in questo senso, fa un discorso molto interessante quando dice che il nostro cinema è avvilente se lo confrontiamo con la scena del fumetto italiano, o con quella della musica contemporanea non commerciale, con la scena letteraria, ecc. Quindi, quel che mi chiedo è se siamo di fronte ad una cinematografia all'altezza delle altre, frustrata da problemi di produzione, o se invece siamo di fronte ad un problema di provincialismo di fondo, aggravato da una mancanza di una cultura più ampia.

FG: Io non credo sia una mancanza di cultura più ampia. Forse è un problema dei registi: occorre capire se e come loro riescano a percepire le vibrazioni del nuovo. Se però ritorniamo a Mereu, Capuano, Piva, Rezza, Riprì e Maresco, Tavarelli, capiamo che i nostri autori non sono pochi. Secondo me non si sono approntati gli strumenti critici per accogliere accanto al pantheon autoriale i nostri buoni registi. Su Martone non esiste una monografia seria. Su Ciprì e Maresco c'è solo una monografia di Morreale, e non ci può essere un solo esperto per registi di quella portata. Ci sono retrospettive sul cinema italiano in Francia, a New York, in Asia...

VI: Sono d'accordo sul fatto che ci sia una tendenza a limitare l'eccesso, dal punto di vista narrativo come dal punto di vista visivo. La costruzione è tutta all'interno del confine riconoscibile dallo spettatore, la limitazione dell'eccesso, dell'investimento passionale, della narrazione, della struttura visiva è un po' la cifra del cinema di cui parliamo.

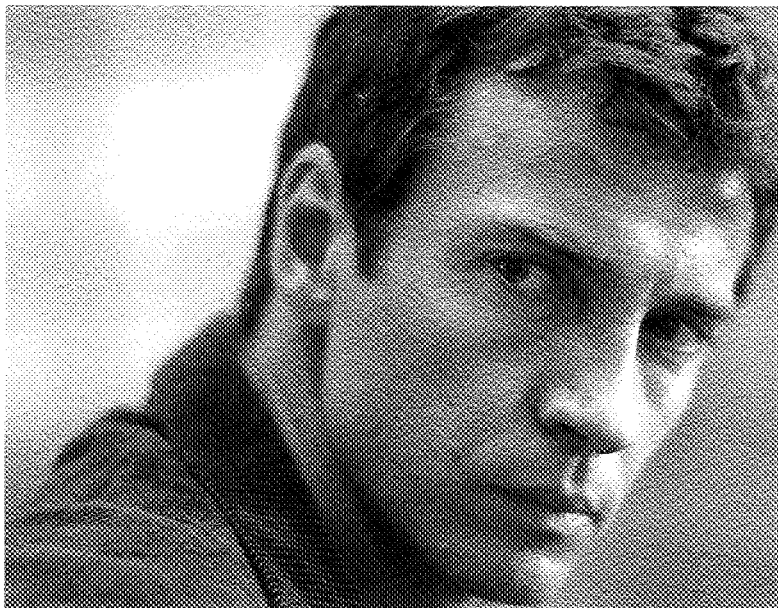
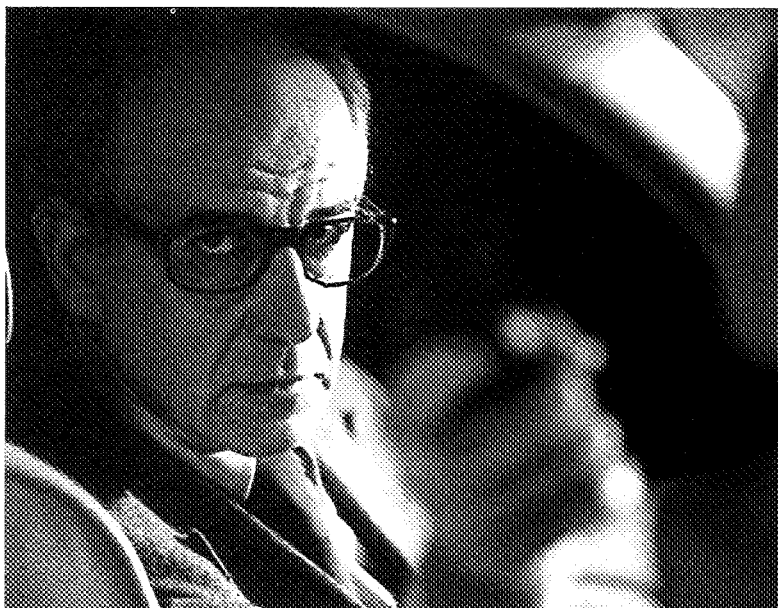
GB: Se facciamo un confronto, ed è un po' il discorso di Fofi che riportava Roy, tra il cinema e la scena della musica underground italiana, del teatro, del fumetto, ne risulta che sostanzialmente non esiste un corrispettivo underground in Italia per il cinema, e questo è veramente avvilente. Qui, pur fra mille difficoltà, e faccio l'esempio della musica sperimentale, ci sono persone che continuano a vivere suonando, pur essendo sostanzialmente autoprodotti, con alle spalle, sebbene alcuni siano giovanissimi, collaborazioni continue, tour all'estero, riconoscimenti internazionali. Ed è solo un esempio. Per la video arte esiste una scena rigogliosa, che si scorge, e che vive. Il cinema è atrofizzato in una specie di competizione perenne, fuso nella logica "da festival" che ha ormai colonizzato come un virus ogni piccola cittadina. Per ogni cosa si fa un festival: filosofia, storia, birra... Da questa festivalizzazione della realtà non sta venendo nulla di buono. Il cinema, anche underground, fa fatica a togliersi da questo continuo gioco di competizioni-giurie, c'è una specie di complesso del farsi giudicare a tutti i costi, un assoggettamento controproducente. Alle volte mi sembra pure che manchi la sostanza ed insieme non ci siano figure forti, maestri, tranne qualche eccezione non italiana. Moretti, Olmi, Bellocchio, poi, non potranno mai essere maestri, sebbene i primi due tentino tristemente di avere allievi. Poi, se vogliamo, c'è la questione della negazione, o il rifiuto di un senso di caducità italiana, un'elusione della fine. Il pessimismo in questo caso aiuta... Mi viene da pensare che questa società non sia più abbastanza interessante per poter farci del cinema. A questo va poi sommato il mutamento in atto rispetto alle tecniche e alle tecnologie, cosa che ha creato una forte confusione e una standardizzazione dello stile piuttosto preoccupante...

IB: A volte, però, emerge qualcosa. Un film come *Chimera*, ad esempio, mi aveva molto colpito perché era un unicum interessante in un contesto di film di valore medio, nel quale si facevano riferimenti all'arte contemporanea e alla rimessa in gioco di alcuni schemi della soap e del teleromanzo; questo appropriarsi dei linguaggi altri per utilizzarli a livello intermediale all'interno del film è interessante, e ciò vale in parte anche per il film collettivo dei Vesuviani.

FG: Ci sono film che usano il digitale in maniera intelligente: Cane Capovolto, Fluid Video Crew e altri ancora... Ma volevo leggervi una serie di nomi, per capire qual è la dimensione del nostro underground: Roberta Torre, Tonino de Bernardi, Asia Argento, Mereu, Rezza, Rondalli, Russo, Corsicato, Ciprì e Maresco, Benvenuti, ecc. Secondo me, la nostra è una delle cinematografie più ricche a livello mondiale... È vero, però, che questi film non li vede nessuno, non raggiungono il grande pubblico.

GB: Ma non possiamo mettere sullo stesso piano, dato che si parlava di produzione, esperienze come quelle dell'ultimo Benvenuti e di Tonino de Bernardi...

VI: C'è in effetti il problema che hanno chiarito Giulio e Roy: se nella musica esiste gente che, pur senza contratto, vive di musica, suona, viaggia, allora per il cinema credo ci sia un serio problema di spazi o, meglio, di luoghi di circolazione, in cui questo patrimonio può inserirsi, perché in verità esistono ancora certi luoghi canonici, deputati alla visione del film. Per il cinema italiano esiste un cliché del film da vedere in una sala d'essai, il film italiano sembra essere ben contestualizzato in uno spazio di visione... C'è, quindi, un investimento consapevole da parte dello spettatore... Molti dei nomi che Federico elenca rispetto all'uso del digitale, francamente, io non li conosco. E la cosa mi stupisce, mi chiedo: perché non li conosco? Dove li posso andare a recuperare? Quali sono i canali "altri", rispetto al circuito tradizionale delle sale, dove li posso trovare?

FG: Il fatto è che manca la flagranza, il cinema underground non va nei centri sociali, i registi non li accompagnano, forse si dovrebbe trasformare certi film in performance...

Arrivederci amore, ciao

Le conseguenze dell'amore

GB: Lo scollamento vero sta tra chi gira con produzione e va in sala e chi si autoproduce e va ai festival, con una stratificazione e "giri" d'autore determinati... Un segnale è venuto da Roberto Turigliatto, che propose il film di Momo in concorso a Torino, assieme ai film "ufficiali". Si tratta di un'opera girata con una camera amatoriale, montata in casa, senza una lira, nel tempo libero. Di fronte a questa provocazione la reazione è stata a tratti violenta, a tratti stupita, in genere molto stupida. Nessuno che abbia superato il problema che in quella cornice ed in quel contesto la cosa istituzionalmente stonava... Le pance piene hanno brontolato...

RM: Ma siamo sicuri che alcuni degli autori che Federico ha citato, se distribuiti in un certo modo, darebbero risultati diversi? Io, ad esempio, non sono d'accordo. Pappi Corsicato è un cineasta che potrebbe avere un po' più di ascolto, ma alcuni esperimenti di De Bernardi no, è un cinema difficilissimo. Mi chiedo se i cineasti che Federico ha elencato, se quelli che fanno un certo tipo di cinema, abbiano solo ed esclusivamente dei problemi distributivi o non sia comunque un cinema che si candida ad una minoranza estetico-culturale. Mi chiedo se altre cinematografie non abbiano magari anch'esse un gruppo abbastanza radicale di autori che noi conosciamo poco, e tuttavia un cinema autoriale molto più adulto e complesso. Metti il caso francese, in Italia non c'è un corrispettivo di Assayas, Beauvois, Giannolli... Una fascia più distribuita, visibile, intelligente, ostica, dura.
In verità varrebbe la pena parlare dei cineasti cosiddetti affermati: Bellocchio, Amelio, Moretti... Stanno lavorando su cose che ci interessano, stanno lavorando su zone impervie, si stanno perdendo? Per esempio la mia impressione è che Nanni Moretti si sia un po' lasciato risucchiare dal cinema italiano medio-autoriale. Penso che una serie di competenze tecniche di cui si circonda, dalla fotografia alla sceneggiatura alla recitazione, e il ricorso a quel DNA anche visivo e facciale di cui si parlava in precedenza, portino i suoi ultimi due film a bloccarsi. È come se il suo cinema fosse, a tratti, mediocrizzato da queste competenze e dal contatto con questi elementi. Quello che mi ha colpito molto degli ultimi film di Moretti e Bellocchio è che c'è un distacco spaventoso da noi, da me perlomeno. Sembrava di sentir parlare dall'elicottero. Quello che mi ha impressionato de *Il caimano* è stato proprio questo. Pur apprezzando un film su un politico che non sa cosa sia la vita, il mondo, che non ha idea di cosa sia una nazione, che vuole mettere il vigile di quartiere, ho sentito dall'altra parte una senilità morettiana e un distacco totale, paradossalmente simile a quello di Berlusconi rispetto alla realtà che lo circonda. Stessa cosa per l'Olmi di *Tickets*, e in questo senso spendo una parola cinefila e dico che Amelio è il solo che continua a proporre un cinema di re-invenzione totale. Cerchiamo di non dare per scontati gli autori che ci portiamo dietro da tanto tempo.

FG: L'identificazione tra Moretti e Berlusconi è interessante; nell'ultimo numero dei *Cahiers du Cinéma* c'è un'intervista in cui Moretti afferma di aver avuto un tumore, proprio come Berlusconi, di avere un rapporto amore-odio con la sinistra, di avere molte cose in comune con lui. Dico tutto questo "a sostegno".

IB: Quando Roy dice che Amelio è rimasto l'unico, mi sento di appoggiare questo punto di vista. Mi sembra che ne *Il caimano* ci sia una versione stereotipata della realtà, falsa, astratta, dove non ci si riesce ad identificare fino in fondo, mentre *Le chiavi di casa* è un film in cui ci si può identificare, è un film che lavora con sentimenti reali, che va al di là della regione, del tempo, un film sincero. Il film diretto da Kim Rossi Stuart offre la stessa impressione: è un film sincero, e dal punto di vista della narrazione e della regia si fa qualcosa che va al di là delle pareti domestiche dello stato in cui è stato girato.

GB: Vedendo gli ultimi film di Moretti e Bellocchio mi è sembrato che l'assioma "realtà più simbolo" sia, ripeto, smontato dalla mediocre realtà politico-sociale in cui viviamo. La profondità del simbolo si è annullata nella realtà mercificata e l'esperienza della realtà è annegata nel simbolo-merce. Mi viene in mente l'operazione di Bellocchio con Camerini. *I promessi sposi*: un vero copia e incolla, sembra una sequenza fatta, ma soprattutto pensata, con un mouse al posto del cervello o della macchina da presa. In Moretti vedo invece una persona prima di tutto circondata da collaboratori non alla sua altezza, come diceva Roy. Ma non è e non dev'essere un'attenuante se si circonda di questa gente. Non c'è un briciolo di talento in loro, forse è proprio per questo che sono accettati da lui, sono un po' l'equivalente tecnico di Luchetti. La conseguenza è un vero e proprio risucchio verso il *muccinema*, che si porta via quasi tutta la "differenza" morettiana. L'imborghesimento di Moretti passa proprio da qui. Ma ci mette del suo, certo: guardiamo allo stanco riutilizzo dei suoi vecchi freaks (il direttore della Marylin Monroe in *Bianca*, ora critico culinario ne *Il caimano*), che erano tra gli elementi perturbanti che rendevano i suoi film unici. *Il caimano* è anche fagocitato da una medietà registica inusitata, a tratti sembra che abbia disimparato a girare, risolve troppi nodi col primo piano! Alla fine dei conti ho trovato interessante e malata, o follemente lucida, la sua freddezza nel salvare e quindi concentrare tutto il film nei pochi secondi finali, per cui il resto sembra una specie di preambolo televisivo, una introduzione. In quel finale con la macchina, il fuoco sulle gradinate del tribunale, in quella metamorfosi abitata che è leggibile solo se paragonata al finale, appunto, di *Bianca*. Eccoci: l'uomo che ama diventa lupo, il girotondino diventa Berlusconi. È spietata come analisi, la sua, e va al di là del rozzo tentativo della sceneggiatura di ricalcare l'idea, appunto metamorfica, dell'italiano mutante alla base dello splendido *In nome del popolo italiano* di Risi. In quel momento capiamo che il film non è più fatto dall'elicottero. Ma che c'è un risveglio. Il finale fa calare un velo di ambiguità su tutto il resto, e non è solo un giochetto attrattivo, potrà essere mostrato alle future generazioni come il momento più vorticoso dell'ego morettiano, che non è spalmato, ma concentrato in un attimo quasi messianico. Lui diventa il salvatore dell'Italia, si prende carico di ospitare il corpo del mostro, per liberarcene e non per liberarsene. I gauchisti francesi lo vedranno sicuramente come un eroe, e il pubblico colto, dopo essersi compiaciuto e identificato nella prima parte, si sentirà ancor più soddisfatto di quello che percepiranno come gesto politico finale, che alla fine accontenta sia i cinefili che gli amanti dei film di genere, sembrando un film di Petri.

Il regista di matrimoni

Primo amore

VI: Io sono d'accordo con quanto diceva prima Roy, nel senso che c'è un'influenza dei registi medi sugli autori e non il contrario, ma aggiungo che non vedo un'influenza degli autori sul giovane cinema d'autore. Ma qual è il problema? È produttivo, di maestranze o di che cos'altro?

IB: Non sono del tutto d'accordo: se prendi, ad esempio, Munzi e Mereu, entrambi sono influenzati da Pasolini. Pasolini, come Antonioni, ritornano moltissimo nei giovani autori...

GB: Credo che le grandi individualità post-neorealismo siano e restino, nei loro vertici stilistici e formali, intoccate. Chi li cerca, o dice di cercarli, non sa dove cercare, e l'influenza, se c'è, resta superficiale.

RM: Ma siamo sicuri che li conoscano? Io sono convinto che nelle loro dichiarazioni ricorra quella antologizzazione a cui sono stati sottoposti alcuni di questi registi. Passa il fellinesque, l'antonioniano, non Fellini o Antonioni. C'è un problema di trasmissione del sapere, incrostato da tonnellate di pubblicazioni e di citazioni, clip, ricordi che vanno proprio nel senso antologizzante che dicevo. Per i giovani, Fellini è insostenibile, ma come fai ad apprezzarlo dopo tutto il fellinesque che ti è stato sbattuto addosso? Riprendere, ora, una relazione con questi autori diventa veramente difficile. Dopodiché emergono dei fantasmi... Io avevo tentato di proporre una teoria del film fantasma, una teoria che valutava la possibilità di un dialogo profondo tra gli autori, una specie di *haunting*, qualcosa di spettrale, ma in verità, nel caso che discutiamo, questo avviene poco. Quel che dice Veronica è quel che penso io, ci sono poi delle zone paradossali, e Bellocchio, pur facendo un film cerebrale e assurdo, rischia di essere mediocrizzato dal cinema medio-autoriale. C'è una sorta di meccanismo celibe nel loro cinema per cui questi autori degli anni della contestazione (passatemi il termine) sono gli unici autori che nascono dalla distruzione di quanto avvenuto prima e mettono quindi in atto una strategia poetica fortemente autocentrata: questo è normale. Poi mi fa piacere che Ilaria abbia nominato il film di Kim Rossi Stuart che a me è piaciuto tantissimo, anche se ero pieno di pregiudizi. Ilaria diceva sincerità, io preferisco parlare di "forme dell'autenticità", che in realtà sono un risultato che si ottiene anche attraverso meccanismi di forte astrazione. Rossi Stuart arriva a questa autenticità lavorando in maniera violentemente intertestuale su se stesso. Lui è il perno di questo film, l'autenticità di questo padre è ottenuta in maniera ammirevole lavorando in maniera ameliana sulla recitazione e sulla scrittura recitativa. L'esperienza con Amelio mi sembra abbia segnato definitivamente la sua carriera. Di un film disastrato come il *Pinocchio* di Benigni resta il suo Lucignolo, che era un personaggio in grado di emergere nel film, come se si trovasse "da un'altra parte". Nel suo film, Rossi Stuart muta gli accenti, cambia dizioni, lavora sul corpo, ma individua così un personaggio ultra-autentico. È il personaggio del film di Amelio più Lucignolo insieme, e il risultato è ottenuto in maniera assolutamente intertestuale. Lavora sui corpi, sugli spazi, bestemmia (e finalmente qualcuno bestemmia in un film italiano), spacca un armadio, proprio come capita a tutti noi in un momento di rabbia. Il dialogo col cinema precedente è assolutamente aperto.

FG: Indipendentemente dai giudizi di valore, in tutti questi registi, ritorna la questione del postmoderno, cioè della citazione e del frammento. Anche nei film di Amelio e Moretti, ci sono elementi di modernità eccezionali... Forse hanno perso l'empatia con la società ma certo hanno acquisito empatia con il mondo, o - meglio ancora - un più ampio respiro del mondo.

GB: Più che altro respirano se stessi...

Testi citati

Sandro Bernardi, "I paesaggi nella trilogia della guerra: realtà e metafora", in Callisto Cosulich (a cura di), *Storia del cinema italiano (1945-1948)*, Scuola Nazionale di Cinema/Marsilio/Edizioni di Bianco e Nero, vol. VII, s.l., 2003.

Carlo Macchitella, *Nuovo cinema Italia: autori, industria, mercato*, Venezia, Marsilio, 2003.

Luca Malavasi, *Gabriele Salvatores*, Milano, Il Castoro, 2005.

Emiliano Morreale, *Ciprì e Maresco*, Alessandria, Falsopiano, 2003.

Film citati

Anche libero va bene (Kim Rossi Stuart, 2006).
Arrivederci amore, ciao (Michele Soavi, 2006).
Bianca (Nanni Moretti, 1983).
Il caimano (Nanni Moretti, 2006).
Le chiavi di casa (Gianni Amelio, 2004).
Chimera (Pappi Corsicato, 2001).
El Alamein - La linea del fuoco (Enzo Monteleone, 2002).
Fiaba nera (Alberto Momo, 2005).
La finestra di fronte (Ferzan Ozpetek. 2003).
In nome del popolo italiano (Dino Risi, 1971).
Occhi di cristallo (Eros Puglielli, 2004).
Pearl Harbor (Michael Bay, 2001).
Pinocchio (Roberto Benigni, 2002).
Polvere di Napoli (Antonio Capuano, 1998).
Primo amore (Matteo Garrone, 2004).
Quo Vadis, Baby? (Gabriele Salvatores, 2005).
Il regista di matrimoni (Marco Bellocchio, 2006).
Ricordati di me (Gabriele Muccino, 2003).
Romanzo criminale (Michele Placido, 2005).
Tickets (Ermanno Olmi, Abbas Kiarostami, Ken Loach, 2005).
I vesuviani (Antonio Capuano, Pappi Corsicato, Antonietta De Lillo, Stefano Incerti, Mario Martone, 1997).

Private

Saimir

Il (gradito) ritorno del già noto

Mission: Impossible 3 (J.J. Abrams, 2006)

Con l'uscita del terzo capitolo delle avventure cinematografiche dell'agente segreto della Impossible Mission Force Ethan Hunt, interpretato da Tom Cruise, l'universo seriale *M:I* si arricchisce di un nuovo, mirabolante prodotto, complicando e rendendo ulteriormente iperbolico l'immaginario di riferimento che la serie televisiva prima e i due film ad essa ispirati poi[1], avevano già contribuito a creare. Se De Palma si era dilettato con l'esibizione del lato più spettacolare e tecnologico del lavoro degli agenti segreti e Woo aveva invece inserito forti componenti melodrammatiche (oltre al suo consueto gioco delle maschere), per questo terzo episodio, diretto da J.J. Abrams, si cambia nuovamente tono. Abrams è ormai diventato un autore di culto per gli appassionati di serialità televisiva, è infatti il creatore di due prodotti di sensazionale successo: *Alias* e *Lost*. A onor del vero, è anche il creatore dell'ottimo (e sottovalutato, soprattutto in Italia) *Felicity*, *teen drama* dal quale si porta dietro l'attrice Keri Russell, qui nel ruolo di Lindsay Farris. Questa esperienza viene quindi incorporata dal regista all'interno del film, amalgamata sapientemente agli altri abituali ingredienti a cui le vicende di Hunt hanno abituato i nostri palati: azione, travestimenti, tecnologie avanzate, criminali senza scrupoli, elevata spettacolarità e straordinarie prestazioni fisiche. Il risultato è, per la terza volta, un piatto ben riuscito, la rielaborazione in chiave *fusion* di una ricetta tradizionale, ben cucinata da un giovane cuoco che non esita ad abbondare in spezie e condimenti.

M:I 3 è adrenalinico, funambolico e affollato di eventi proprio come un episodio di *Alias*. Allo spettatore non sono concesse distrazioni, un attimo di sbadataggine e il mondo a cui ci eravamo abituati precipita e cambia di segno, i cattivi non sono più tali, quelli che credevamo buoni fanno il doppio gioco e non c'è nessuno di cui ci si possa fidare. Benché sia evidente che si tratti di caratteristiche tipiche del genere *action* con venature spionistiche, in cui i *twist* devono essere repentini e numerosi, Abrams tende a costruire la narrazione per pacchetti tematici. I singoli blocchi narrativi procedono per unitarietà e sono, in un certo senso, autoconclusivi, come gli episodi di una serie TV. Ad ogni cambio di *setting* corrisponde quindi un cambio di *mood*, nonché un successivo livello di complessità della vicenda, che si fa progressivamente più intricata fino al climax finale, che sorprendentemente coincide con l'incipit del film.

L'esperienza televisiva di Abrams emerge infatti anche dalla struttura temporale di *M:I 3*, che si apre con il nostro eroe Ethan Hunt immobilizzato dal cattivissimo Owen Davian, interpretato da Philip Seymour Hoffman. Dopo aver inserito una carica esplosiva nel cervello di Hunt, Davian non esita a uccidere, davanti agli occhi dell'uomo, una donna che capiamo essere sentimentalmente legata all'agente dell'IMF. Sullo sparo uno stacco su nero, il fiammifero accende la miccia dei titoli di testa, il tema musicale di *M:I* prende il posto delle suppliche di Ethan. È a questo punto, che sarà necessario tornare per arrivare a una risoluzione della vicenda. Per buona parte della sua durata *M:I 3* è un lunghissimo flashback, proprio come quelli che costellano la narrazione di *Lost*, che ci racconta di un nuovo Ethan, innamorato di una bella infermiera di nome Julia e ormai prossimo al matrimonio. Naturalmente, le cose non vanno così lisce, e durante la sua festa di fidanzamento con Julia, Ethan viene contattato dall'IMF per una nuova missione. Abbandonato il suo nuovo ruolo di istruttore di reclute, più consono ad un futuro marito, Ethan torna operativo nel tentativo di salvare una sua ex-allieva rimasta incastrata in un brutto pasticcio a Berlino. Riunita la squadra, nella quale troneggia il monumentale Luther Stickell (Ving Rhames), la missione, apparentemente facile, ha inizio. Ma le missioni di Ethan Hunt, si sa, non sono mai semplici e a Berlino ha inizio una concatenazione di eventi che porterà Ethan e i suoi in giro per il mondo alla ricerca della fantomatica "zampa di lepre", ma soprattutto alla ricerca di Davian, ritenuto responsabile della morte di Lindsay.

A differenza di quanto accadeva per la serie TV interpretata da Jennifer Garner, qui Abrams ha a disposizione un budget molto più elevato, che gli consente di girare *on location* (Germania, Italia, Cina) e di dotare di grande profondità *setting* che altrimenti sarebbero apparsi come piatti sfondi computerizzati. Ma oltre a questo, nella personale rielaborazione della ricetta *M:I*, Abrams sembra voler puntare su due aspetti sostanziali. Da un lato, il fatto che si tratti di un'operazione di *ricalco*. La riformulazione di una storia di successo è, a ben guardare, una modalità trasversale a tutte le forme di serialità audiovisiva, poiché è dalla consapevolezza del funzionamento (in termini di meccanismo narrativo, ma anche di successo riscosso) di un prodotto, di un personaggio, di un ambiente narrativo che nasce la tendenza alla ripresa, alla ripetizione, alla riproposizione del già noto[2]. Allora, Abrams, ben consapevole di essere alle prese con un oggetto che ha dinamiche chiare e un suo posto ben definito nell'immaginario del pubblico, non tradisce le aspettative, non stravolge le pre-

messe da cui parte, ma regala allo spettatore l'unica cosa che può farlo contento: un nuovo capitolo di una saga che ha già conquistato milioni di spettatori che vogliono, esattamente come lo spettatore televisivo seriale, ritrovare qualcosa di nuovo e di già noto al tempo stesso. Attenzione, però, perché non si tratta di un equilibrio semplice da trovare. La dose di già noto, di seriale, di *remaking*, dev'essere miscelata con astuzia e impacchettata in maniera tale da soddisfare le aspettative di un pubblico esigente, che ha già provato i prodotti precedenti e che sa bene cosa aspettarsi.
L'abilità di Abrams sta, allora, nel puntare su un secondo, fondamentale, aspetto, che fa di questo terzo episodio qualcosa di nuovo e di già noto al tempo stesso: la tematica sentimentale. Benché non si tratti della linea narrativa principale del film, e benché presente anche nei capitoli precedenti, questa volta Ethan è alle prese non solo con l'amore per una donna, ma con la forza di un sentimento che lo porta a fare qualcosa di profondamente contrario ai principi che sorreggono il suo lavoro: fidarsi di qualcuno al punto tale da sposarsi. Con questo gesto, Ethan si rende vulnerabile sia sul piano personale che, soprattutto, su quello professionale, riportando all'interno dell'universo *M:I* una tematica assai cara al regista, che vi aveva costruito intorno numerosi episodi della serie *Alias*. Gran parte dell'azione è così scatenata dal desiderio di vendetta nei confronti di chi ha ucciso una persona a cui l'agente voleva bene (l'allieva prediletta) e un'altra grossa fetta di *plot* è originata dal tentativo di proteggere la sua amata Julia dalla perfidia di Devian. Tutto questo rende *M:I 3* appassionante e coinvolgente, porta il suo protagonista su una nuova e meno piatta dimensione, arricchisce le caratteristiche del personaggio, forse anche in vista di capitoli successivi.
Ethan non combatte più per un ideale, per patriottismo o fedeltà a una bandiera, ma combatte per amore e per umano senso di vendetta. Il supereroe è diventato, semplicemente, eroe. Certo, può volare da un palazzo all'altro, ma non può liberare la sua donna (o meglio, colei che crede essere la sua donna, il colpo di scena, si sa, è sempre in agguato) dalle grinfie di Devian. Può cambiare faccia, voce, trasformarsi in qualcuno che non è, ma non è in grado di sottrarre Lindsay al suo destino. Può fingere, mentire, fare il doppio gioco, ma non può farlo con Julia, nei confronti della quale è costretto a disarmarsi, rivelandole chi è veramente. In un mondo in cui il motto è "non fidatevi di nessuno", Ethan deve fare il percorso contrario, deve fidarsi di Julia se vuole salvare lei e se stesso dalle situazioni pericolose ed estreme in cui viene coinvolto. Solo affidandosi completamente a lei, mettendo la sua vita nelle mani della donna, Ethan può sperare di salvarsi, o meglio, di resuscitare.
A tutto questo, naturalmente, vanno aggiunti effetti speciali mirabolanti, uno strepitoso incidente su un ponte autostradale, i muscoli di Cruise, l'ironia di Rhames, la bellezza di Michelle Monaghan, i continui colpi di scena che, assieme ai continui cambi di *setting*, rendono ancora più movimentata un'avventura già di per sé estremamente dinamica. Gli ingredienti per due ore di fragoroso intrattenimento ci sono tutti, il risultato finale è sapido e speziato al punto giusto, l'esecuzione condotta con mano sicura e con una buona dose di originalità.

Veronica Innocenti

Note

1. La serie classica *Mission: Impossible*, creata da Bruce Geller, è stata prodotta tra il 1966 e il 1973 in 171 episodi. Nel 1988 la serie conosce un *sequel* di 35 episodi intitolato *The New Mission Impossible* e ancora una volta interpretato da Peter Graves nel ruolo di Jim Phelps. A questa, hanno fatto seguito le prime due versioni per il grande schermo: *Mission: Impossible* (Brian De Palma, 1996), *Mission: Impossible 2* (John Woo, 2000).
2. Umberto Eco, "Tipologia della ripetizione", in Francesco Casetti (a cura di), *L'immagine al plurale. Serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione*, Venezia, Marsilio, 1984 ripreso e ampliato, con il titolo "L'innovazione nel seriale", in Umberto Eco, *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1985.

M:I 3

Endoscopie della città

Inside Man (Spike Lee, 2006)

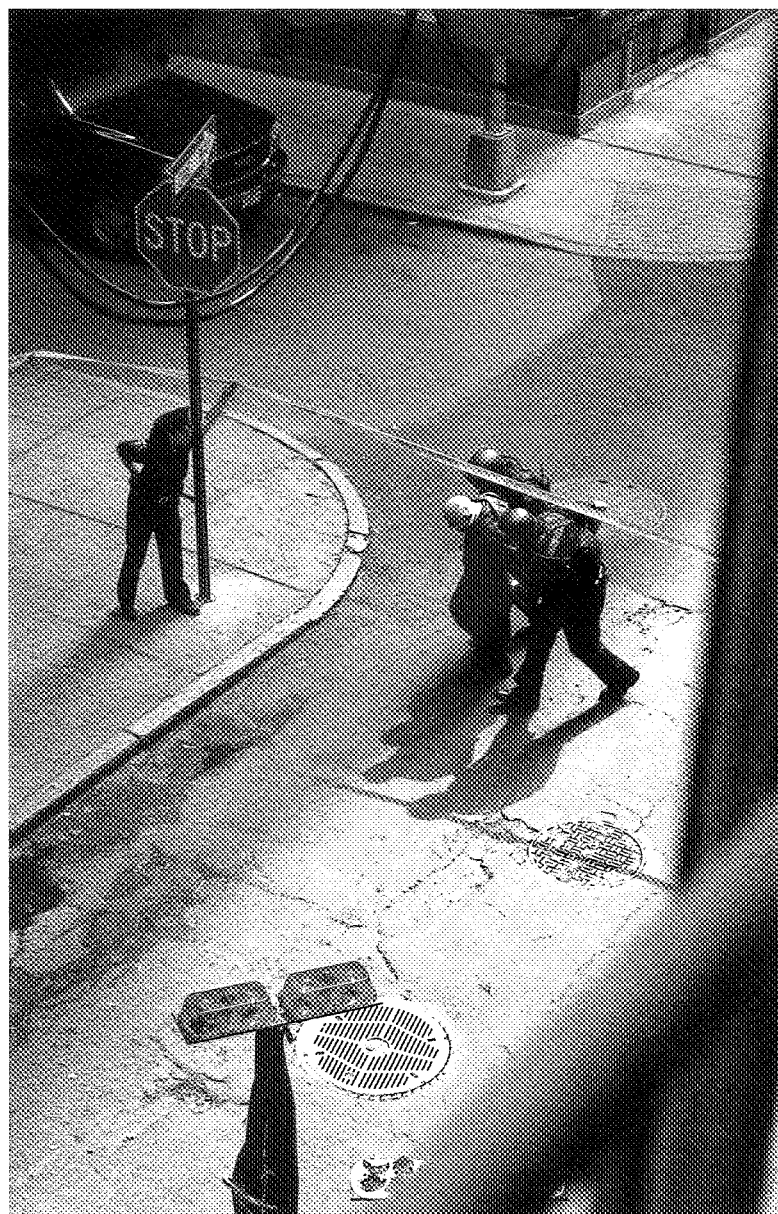
Spike Lee s'afferma dal 1987 come il portabandiera del cinema indipendente afroamericano. L'esordio *Lola Darling* (*She's Gotta Have It*, 1986) è salutato con l'orrida formula "commedia sexy + Nouvelle Vague", e da lì il cineasta è etichettato come un "Woody Allen di colore". Valutazione quanto mai triviale dal momento inoltre che Spike Lee è il regista più anti-alleniano che esista. Il suo cinema si è fatto strada sgomberando il terreno, come quando ha assoldato un drappello di energumeni, il "Frutto dell'Islam", per effettuare in sicurezza le riprese di *Crooklyn* (1994) e *Fa' la cosa giusta* (*Do the Right Thing*, 1989) nel cuore del ghetto di Bedford-Stuyvesant a Brooklyn. Film polemici, armati. Ma anche amati, realizzati con una compartecipazione ed un sostegno non ordinari (il culmine nello straordinario *Huey P. Newton Story*, 2001). Nutriti di tasca propria a furia di questue tra amici e parenti. Sono certo che *La 25a ora* (*The 25th Hour*, 2002) sarà ricordato come uno dei migliori episodi nordamericani nel cinema contemporaneo forte così com'è di una straordinaria scena madre: intendo l'eiezione declamatoria allo specchio di Edward Norton, dove un "Fuck You" rimbalza da comunità a comunità componendo l'arazzo multisfaccettato della difficile convivenza tra etnie che diventa altresì una potente dichiarazione d'amore per la metropoli. Se il melanconico inizio della *25a ora* commemorava il profilo mutilato della città di notte, con fasci di luci gemelle a denunciare la dolorosa lacuna, *Inside man* veicola *nel* genere il ritratto di una popolazione che ha sofferto per quelle ferite. Spike Lee escogita il modo per sussurrare cose importanti tra le pieghe della navigazione assegnata. Insomma, fa cinema con dignità e passionalità, ancora una volta.
Anche *Inside Man*, nonostante sia stato confezionato su commissione, risponde duttilmente ai canoni autoriali. Spike Lee si riconferma un cineasta dandy: l'esteta che sceglie le donne più belle ed il *décor* migliore. Il protagonista, il detective Keith Frazier, non si discosta dal suo campionario di personaggi. Frazier non è inizialmente scevro da venature ambigue, ma si confermerà nel corso del film un piedipiatti astuto ed incorruttibile. Il film si cala nel ventre colmo di umori della Grande Mela. Lungo i bordi una babele linguistica e culturale affolla l'inquadratura e si raccoglie intorno all'evento della rapina, prontamente colonizzato dai reporter televisivi. Spiccano personaggi gustosi: la moglie albanese, l'operaio scazzato, il sikh che rivuole indie-

tro il turbante e denuncia la permanente vessazione in cui l'ineludibile fisionomia araba lo ha calato.
Evidente la caratterizzazione topologica dei personaggi ove ciascuno occupa la porzione di scacchiera che gli è pertinente. L'infido banchiere abita uno studio elegantissimo e nasconde in una cassetta di sicurezza un documento siglato da una svastica riposto sopra a dei diamanti dal passato insanguinato. La "mediatrice", bella bionda e Jodie Foster (per giunta "White" di cognome), risiede in un super-attico dove tanto per cominciare incontra il nipote di Bin Laden. Così quando il profilo del banchiere s'inquina eccolo in posa da gangster: nel retro di un ristorante sulla sedia da barbiere. Un filo di bozzettismo di troppo per un film comunque piacevole, dove aleggiano allusioni cinefile agli stilemi del film *noir*.
Tutto fin qui potrebbe facilmente rientrare in una serie di facili opposizioni: città/interni, buoni/cattivi, detective/NYPD, banchiere & mediatrice & sindaco/poliziotto. Quindi: potere corrotto e corrompente/poliziotto integerrimo. Il che suggerisce che poliziotto/ladro mutui di segno in poliziotto e ladro vs potere a partire dal momento del film in cui si stabilisce un sodalizio tra gli antagonisti compreso in un percorso di ricerca della verità che scavalca le pastoie dei ruoli. Il detective si avvale come un discepolo dell'esercizio di freddo calcolo del "superuomo" Dalton Russell (Clive Owen) per smascherare il vero criminale e nonostante piovano lusinghe e minacce dall'alto decide di andare fino in fondo per scoperchiare il vaso di pandora sul lurido passato del banchiere. Durante tutto questo Spike Lee pone disinvoltamente problemi subatomici e non molecolari. In altre parole dietro la patina del genere "bank-robbery movie", anche detto "crime-movie" (l'alfa nei pressi di *Assalto al Treno, The Great Train Robbery*, Edwin S. Porter, 1903), scorre carsico un cinema dell'interpellazione civile. New York da sempre fornisce materia cinematografica atta ad intensificare il crudo realismo dei *noir* e dei *gangster-movie* ed anche la frenesia dei comici. Ma la New York di Spike Lee è sempre la più convincente, non dico la più "vera"... ma la più onesta. Cinema: la città al lavoro, potremmo dire parafrasando la famigerata *boutade* di Cocteau. Ma non è il furto spettacolare il vero movente del film, bensì la spersonalizzazione dei newyorkesi. Dalton Russell apre il film e "ci guarda" da una cella. Avverte che la sua prigionia è una pura "questione mentale" ricordandoci anche d'interrogarci sulle ragioni celate di un accadimento. Chiaro nell'avvertimento "endoscopico" dell'*Uomo Interno* l'allusione all'ultracorpo terroristico, alla paranoia post-11 settembre ed agli strascichi di polemiche sulle politiche interne ed esterne della Casa Bianca in tempi di guerra infinita. Il sikh viene brutalizzato dalla polizia, gli ostaggi costretti a perdere le caratteristiche individuali (fantastico il dettaglio del sacco riempito di cellulari) a causa dello stratagemma dei costumi bianchi. È certo non secondario l'episodio della benestante ebrea che cerca di resistere all'umiliazione di spogliarsi inveendo in yiddish. La procedura proto-nazista è livellatrice e punta alla soppressione della diversità. Lo spazio siderale del caveau della Banca, vicino al potere, accanto ai segreti che germinano e marciscono presso il potere, è ampiamente contrapposto alla curiosa congèrie che anima la strada nei dintorni della banca.
Paradossalmente è proprio l'interrogatorio a restituire a ciascuno degli ostaggi una sua frontale profondità durante l'indagine che mostra come i garanti dell'ordine rimangano totalmente disorientati dalla tattica non violenta (lezione "maoista" a parte) di programmatica omogeneizzazione dei tipi. Essere anche solo temporaneamente tutti uguali ("tutti rapinatori" o "tutti terroristi" o "tutti comunisti", ecc...) è il terrore americano (mai sfebbrato nel sabba del consumismo), quando eguaglianza è *anche* la garanzia di democraticità inscritta nel progetto della Nazione (*incipit* della Dichiarazione del 4 luglio: "We hold these truths to be self-evident, that all men are created equal..."). Il ladro intanto agisce inoculandosi consapevolmente un virus o come un Conte di Montecristo che agisce, per così dire, all'inverso: dalla cella al tesoro invece che dal tesoro alla cella. L'azione, vera ossatura del genere, lascia il posto all'anamnesi: pazienza di fare (e disfare) le trame. Da cui un racconto che procede per elisioni. E la "negoziazione" poliziottesca, spina dorsale del genere dove il vis-à-vis solitamente traghetta la maniera dell'epico conflitto tra buono e cattivo, bene e male, sfuma verso l'impossibilità di riconoscere e discernere il crimine ad occhio nudo. Visto da questo punto il film echeggia (o meglio, si sintonizza) su *V for Vendetta* di James McTeigue (2005), sia per la trovata dei costumi e delle maschere che per la presenza del superuomo vendicativo e per la nuova visibilità della complessità sociale post-11 settembre... L'associazione è stata rilevata sulle pagine dei *Cahiers du Cinéma* dove a proposito d'*Inside Man* si osservava anche: "L'intéressant, c'est qu'ici crime et suspension des droits civils ne sont pas représentés l'un comme la cause de l'autre, mais comme statut immanent au néolibéralisme".

Davide Gherardi

Note

1. Giona A. Nazzaro (a cura di), *Spike Lee. Tutti i colori del cinema*, Roma, Sorbini, 1998, pp. 73-74.
2. A partire da *The Musketeers of Pig Alley* (D.W. Griffith, 1912), *Il Cameramen* (*The Cameramen*, Edward Sedwich, 1928), *La Folla* (*The Crowd*, 1928) e *Street Scene* (entrambi di King Vidor, 1931) possiamo ricordare anche *Strada sbarrata* (*Dead End*, 1937) e *Giorni perduti* (*The Lost Weekend*, 1945) di William Wyler, *Mano Pericolosa* (*Pickup on South Street*, Samuel Fuller, 1959), *Detour - Deviazione per l'inferno* (*Detour*, 1945) di Edgar Ulmer (scenografo con Rochus Gliese per *Aurora, Sunrise*, 1927, F.W. Murnau); per arrivare agli scenari urbani allucinati di William Friedkin, Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, Jim Jarmusch, Sydney Lumet, Brian De Palma, Walter Hill, John Carpenter fino agli affettuosi omaggi di Woody Allen. Vedi: Alberto Barbera, Sara Cortellazzo, Dario Tomasi (a cura di), *New York, New York. la città, il mito, il cinema*, Torino, Aiace, 1986; Alessandro Cappabianca, Michele Mancini, *Ombre urbane. Set e città dal cinema muto agli anni '80*, Roma, Kappa, 1982; Giacomo Martini (a cura di), *Città e Metropoli. Le culture, i conflitti*, Quaderno di *QUINDI*, Modena, n. 1, 1984; Alberto Morsiani, *Scene Americane. Il paesaggio nel cinema di Hollywood*, Parma, Pratiche, 1994; Jean Mottet, *L'Invention de la scène américaine*. Cinéma et paysage, Paris, L'Harmattan, 1998.
3. Emmanuel Burdeau, Eugenio Renzi, "*V pour Vendetta* de James McTeigue. *Inside Man*, l'homme de l'intérieur de Spike Lee", Cahiers du Cinéma, n. 611, avril 2006, p. 44.

Inside Man

Marcia nuziale

Il regista di matrimoni (Marco Bellocchio, 2006)

Chi è il regista? C'è quello di Sergio Castellitto, dal nome vagamente futurista Franco Elica, regista di cinema in piena crisi creativa. C'è quello di Bruno Cariello, Enzo Baiocco, il regista di matrimoni per professione. C'è, infine, quello di Gianni Cavina, Orazio Smamma, un regista mai riconosciuto e in cerca di riconoscimento. Quali i matrimoni da celebrare? Quello della figlia di Elica con un fervente cattolico, quello manzoniano mai girato e quello combinato di Bona, figlia del principe di Gravina di Pelagonia. Il percorso è quello della fiaba. In una Sicilia immaginaria e diffusa di piacentinità capita all'improvviso, come in una favola, Franco Elica. Il popolare regista fugge a sud nel tentativo di abbandonare un progetto letale come quello di girare l'ennesima riduzione degli sposi manzoniani. Approdato sulla spiaggia siciliana, incontra una varia umanità che lo mette alla prova e una principessa triste da salvare e conquistare in modo comico e drammatico. Tre pure sono gli epiloghi possibili (connubio? nubilato? fuita?) di un film-omnia che procede come in un sogno per scene sospese e sequenze non finite. Siamo dalle parti del *Principe di Homburg* (1984), il cui sonnambulismo è prossimo allo stato d'insonnia dell'Ernesto Picciafuoco dell'*Ora di religione* (2002) e a quello favoloso di Franco Elica. Se nell'adattamento del testo teatrale di Heinrich von Kleist era il principe a versare in uno stato confusionale che confondeva vita e sogno, ne *Il regista di matrimoni* è lo spettatore a confondere i piani e le intenzioni del regista, quello di Bellocchio. Friedrich Arthur von Homburg, Picciafuoco ed Elica sono accomunati, e non poteva essere diversamente, dalla disubbidienza consapevole: a un codice cavalleresco, il primo, alle imposizioni miracolistiche dei parenti convertiti il secondo, e al fare arte su commissione il terzo. Ma se il principe ed Ernesto sono costretti a fare i conti col proprio passato, è col proprio presente che si confronta Elica. La fuga del regista Castellitto è un gesto attivo che esce di campo a destra, a Roma, e rientra a sinistra, sulla spiaggia di una Sicilia insieme barocca, greca, normanna, araba e saracena. L'atto sovversivo non consiste più soltanto nel mantenersi coerente alla propria ispirazione, quanto a rivendicare il primato dell'esistenza su quello finzionale. Quando le immagini minacciano il suo essere col loro apparire, Elica si mette alla ricerca della propria identità sostanziale a discapito di un cinema secolare e mercanteggiato, dominato da vecchie idee e governato dai "morti". Lo sa bene il personaggio drammatizzato da Gianni Cavina, il "fu Smamma" pirandelliano che si finge trapassato per vincere un "Davide di Michelangelo". Smamma è l'erede del primo personaggio arrabbiato di Bellocchio, Lou Castel, di cui nasconde *i pugni in tasca* e di cui sperimenta la rabbia aggiornata sul presente. Smamma esprime tutta la disperazione dell'artista a caccia di premi e di riconoscenza, nel suo personaggio resiste la dissociazione adolescenziale e l'incapacità di crescere se non in un rapporto di dipendenza rabbiosa con l'autorità, che fu dell'Ale di Lou Castel e che è stata dell'Egidio de *L'ora di religione*, "matti da slegare" funzionali alla società dei normali. I loro atti di follia non sono mai riconducibili a una volontà di modificare il mondo, quanto segni di inconciliabilità, atti gratuiti, incapaci di delineare un fine. La malattia, l'epilessia di Ale, la follia di Egisto e la psicosi di Smamma, sono l'altra risorsa invariabile e melodrammatica del cinema di Bellocchio. La perdita di coscienza condurrà anche Smamma a compiere il gesto definitivo, che questa volta risparmia il genitore per rivolgersi furioso contro se stesso. Eppure è "mamma" l'ultima parola gridata dal regista prima di precipitarsi nel vuoto.

Il giudizio e la speranza sono affidate a Franco Elica che prosegue idealmente la formazione spirituale e laica di Ernesto Picciafuoco, il fratello pittore di Egidio. Bellocchio attraverso il suo personaggio ribadisce la conversione laica del suo cinema e il diritto ad esprimere il proprio ateismo, che non è mai una lotta contro la religione, perché questo film a suo modo restituisce lo sguardo metafisico di Dio: le integrazioni delle immagini in 35mm con quelle meno definite del digitale irrompono ad osservare o a assistere il protagonista. Lo stesso Smamma ha qualcosa di religioso, convinto com'è che un "palma" possa salvargli la vita. L'idea del film che conclude la cosiddetta "trilogia della crisi", nasce quando Bellocchio osserva casualmente due giovani sposi obbedienti davanti alla telecamera del loro regista di matrimonio. Su una spiaggia del meridione italiano i due giovani entrano col matrimonio direttamente nel mondo dei padri. La loro soggezione e il muto consenso al rito borghese gli ha ispirato il personaggio di Franco Elica, che messo nelle condizioni di "cinematografare" il matrimonio di una sposa promessa, finisce per innamorarsene perdutamente e per impedirne le nozze. Affascinato dalla potenza e dalla profondità della fiaba, Bellocchio rimette il film al suo universo fantastico, superando la struttura drammaturgica classica con una voluta e trovata incoerenza narrativa che produce la visione di realtà praticabili. Anche il tempo dell'opera, di assoluta apertura semantica, viene sospeso.

Il regista di matrimoni

Come in una favola, le lancette degli orologi della casa del principe decaduto riprenderanno a segnare le ore solo quando la sposa/principessa scamperà alle nozze. Il radicalismo e il manicheismo delle BR che in *Buongiorno, notte* (2003) impediva il coraggio di pensare Moro libero, è sostituito ne *Il regista di matrimoni* dalla volontà di concepire innumerevoli possibilità di azioni, una delle quali contempla il diritto alla libertà della sposa mediterranea di Donatella Finocchiaro. L'irriducibilità dei personaggi femminili alla compatezza del mondo borghese si conferma anche questa volta. Obbligata al matrimonio e all'isolamento, Bona abbandona i luoghi leciti e protetti senza morirne come le eroine del melodramma operistico. A salvarla dalla sua torre saracena c'è forse Elica, forse il padre-principe o più probabilmente lei stessa, seguendo un sentimento (quello libero per Elica) che esiste a prescindere da tutto, dalla famiglia, dalla società, dalla religione, che si trasforma in qualcosa di reale come una corsa in treno verso un amore probabilmente edonistico (non riproduttivo) ma maledettamente seducente per l'immaginario collettivo. La marcia nuziale che accompagna chissà dove la sposa di Bellocchio è una canzone leggera di Sciorilli e Testoni nella versione di Mariangela Melato, *In cerca di te perduto amor che più non ho...*

Marzia Gandolfi

Arrivederci amore, ciao: la notte dei vivi morenti

Arrivederci amore, ciao (Michele Soavi, 2005)

Michele Soavi è un regista abbastanza atipico per il panorama del cinema italiano, perché a differenza di altri, è un stato un esploratore che ha saputo confezionare prodotti molto diversi tra loro, pur partendo da un genere inflazionato e spesso sottovalutato come l' horror. Collaborazioni e incontri con Lamberto Bava, Joe D'Amato e Dario Argento, hanno di certo influenzato il suo immaginario cinematografico, che ha dato anche frutti non proprio lusinghieri, come l'ultimo *DellaMorte DellAmore* del 1994. Con *Arrivederci amore, ciao* però, Soavi ritorna al grande schermo dopo anni di assenza, con un'ottica e uno stile completamente nuovi. Merito indubbiamente della storia che c'è sotto, tratta dall'omonimo libro di Massimo Carlotto che ha partecipato, tra l'altro, alla stesura della sceneggiatura, ma anche di molto tempo passato a dirigere serie televisive impegnate nel sociale, come *Uno Bianca* (2000) e *Attacco allo Stato* (2006), incentrato sull'omicidio di Massimo D'Antona. Quindi il male e il sangue restano tutt'ora il filo conduttore del suo cinema, ma in maniera diversa, perché, come ha detto lo stesso regista, il passaggio ultraterreno c'è stato, ma dai morti viventi ai "vivi morenti". La differenza che premia il libro di Carlotto, infatti, è proprio quella di raccontare un male vero, vischioso e terrificante, che mangia le persone da dentro e le trasforma senza scampo. Non ci sono eredità visionarie alla Sclavi, ma solo denaro e corruzione che diventano gli addendi di una storia cruda che segue la legge della giungla, come dichiara apertamente il film già all'inizio, con la soggettiva del cadavere di un coccodrillo che galleggia nelle acque limacciose di un fiume del centro America. Bugie e patti traditi raccontano la vicenda di quest'uomo, Giorgio Pellegrini, che ha scelto la strada della lotta armata per un ideale, e che alla fine si trova a combattere per una "vita ideale", cioè normale e comune, che tuttavia non riuscirà mai a raggiungere.

La conclusione a cui si giunge, non è delle più confortanti, perché sopra a tutto rimane l'ineluttabilità del male. Non ci sono eroi, i delitti rimangono impuniti, la corruzione falsifica qualsiasi senso di giustizia, a partire dal personaggio di Anedda – interpretato da un bravissimo Michele Placido – vice ispettore della Digos dai secondi fini, che approfitta del proprio potere per fare soldi sporchi dietro il paravento di un'esistenza impeccabile. Se Giorgio appare cattivo per le sue decisioni e il suo passato, allora c'è da dire che attorno a lui ruotano avvoltoi ben peggiori, che approfittano delle debolezze, del ricatto e della violenza per piegare ai proprio voleri chiunque si apponga. Lui stesso non può e non vuole sottrarsi al male, perché cambiare strada ora, significherebbe soccombere, precludendo per sempre la salvezza. Per cui rimane vittima e carnefice di un mondo che spezza qualsiasi tentativo di redenzione, e dove la colpa è sempre presente ma altrettanto tempestivamente messa da parte per essere sorpassata. Il male è come un cancro, trasuda da qualsiasi struttura sociale, e raggiungerà Giorgio anche nel ricco Nord Est, dove decide di trasferirsi per mettere in piedi un'attività legale con i soldi guadagnati dalla droga. Anche qui, giri tortuosi di politicanti compiacenti e tangenti da pagare, rappresentano l'altra faccia dell'abuso, quello che veste in giacca e cravatta e lascia ai sottoposti il compito di imbracciare un fucile. Nemmeno l'amore puro di una donna come Roberta riuscirà a sottrarlo al suo passato, anzi, lo costringerà a compiere il più efferato dei delitti: uccidere e tradire la fiducia dell'unica donna che si era concessa senza chiedere nulla in cambio. Un lusso che però in questo film non ha valore, perché la stessa vita è depauperata di un senso, perché niente si sottrae al processo della mercificazione e all'istinto di conservazione. Il corpo, l'anima e la fede sono tutti elementi di scambio, sono contratti di compra-vendita per guadagnarsi un'esistenza e beni materiali, come il matrimonio. Giorgio infatti si sposa con Roberta non per amore, ma per apparire pentito e redento agli occhi della comunità, mentre Flora, la donna per cui perde la testa all'inizio del film, è una persona pragmatica e calcolatrice, che vende il proprio corpo per pagare i debiti di droga del marito, e mantenere così il suo status sociale. La fede in senso lato, come la fiducia, non esiste in questa storia dai toni cupi e drammatici: niente e nessuno apparirà dall'alto per mettere fine alle agonie. Forse l'unico momento di salvifica promessa è proprio quando Roberta, poco prima di morire avvelenata, ritrova il crocefisso che aveva perduto. Un oggetto che ha un significato metanarrativo nel percorso di Soavi, non solo perché lo ritroviamo come firma stilistica in molti suoi film, tra cui ad esempio *La Setta* (1991), ma perché in questo contesto rappresenta la borghesia bigotta e corrotta, di cui fa parte ingenuamente Roberta e contro cui si scontra costantemente Giorgio. Nel libro di Carlotto non c'era, ma in quest'atto finale, meschino e terribile, ha un suo perché: Giorgio con la sua donna non alza un dito, non usa cioè una violenza diretta e corporale. È l'unico momento in cui la colpa è sentita e sofferta: lui guarda dall'alto Roberta e si limita a mettersi davanti alla porta di casa per non farla passare. Simbolicamente parlando, è come se per arrivare al bene si dovesse passare attraverso il male. Un significato ambiguo e pericoloso, tradotto in un immagine sfumata e amara, in cui Alessio Boni si allaccia la scarpa elegante del completo, e sullo sfondo passa Roberta che si trascina agonizzante sul pavimento. Senza nemmeno sfiorarla, sembra la calpesti.

Si capisce da subito che questo non deve essere stato un film di facile produzione, perché le tematiche che affronta Carlotto sono scomode, fastidiose e irritanti, motivi sufficienti per giustificare una gestazione di quattro anni che ha dovuto superare censure, limitazioni, e diversi spogli della sceneggiatura. La difficoltà maggiore, ha detto Soavi, è stata proprio quella di scegliere l'attore principale a cui affidare la parte di Pellegrini. Con la scienza del poi, probabilmente è stato un bene che a rispondere all'appello del regista sia stato solo Alessio Boni, e non attori più famosi. C'era bisogno di un volto che si prestasse a raccontare un'anima nera senza se e senza ma, che aiutasse Soavi a trascrivere l'atmosfera cupa e claustrofobica di un romanzo che andrebbe letto e riletto. Anche solo per imparare che per fare cinema, è necessario avere una storia. Perché questo *Arrivederci amore, ciao* avrà anche dei difetti, qualche lungaggine e faciloneria, ma almeno è costruito in maniere intelligente e non prende in giro lo spettatore. Peccato che a vincere il Donatello 2005 sia stata solamente la colonna sonora con la canzone di Caterina Caselli.

Barbara Di Micco

Arrivederci amore, ciao

Un destino curioso: il capocomico e l'endiadi accresciuta

La guerra di Mario (Antonio Capuano, 2006)

Quello di Antonio Capuano è un destino curioso. I suoi film non lasciano mai indifferenti. Non è raro che provochino dibattiti e, spesso, qualche strascico polemico. Ma, nonostante ingenerino discussioni frenetiche, questi film non riescono mai ad avere la visibilità dovuta, e Capuano spesso se ne lamenta chiamando in causa lo scarso coraggio della distribuzione.
Anche nel caso di *La guerra di Mario* le attenzioni giornalistiche non sono mancate, concentrate in primo luogo sulla dimensione sociale della storia narrata: la vicenda è quella di un ragazzino con una famiglia difficile dato in affidamento ad una coppia borghese, senza che tra le due parti (ragazzo e famiglia) si riesca a sviluppare una piena adesione, un po' per le resistenze reciproche, un po' per la chiusura delle istituzioni. Nonostante un'evidente penetrazione nel tessuto socio-antropologico della società napoletana, e nonostante una produzione robusta (nel versante Fandango), e in grado di essere garanzia di qualità (nel versante Indigo film di Nicola Giuliano), la circolazione del film è stata sofferta a molti mesi dalla presentazione ufficiale a Locarno. Il destino curioso del film di Capuano, che si consuma nella dialettica fra uscita in sala e dibattiti giornalistici, rispecchia una dimensione essenziale del lavoro del regista napoletano, ovvero una struttura oppositiva, o meglio *diarchica*, dialettica. La dimensione "bifronte" del suo cinema si avverte a diversi livelli e la si può apprezzare tanto nel singolo film che all'interno dell'intero *corpus* delle sue opere. Anzitutto è molto evidente una suddivisione fra film ad impostazione realistica, con un impianto socio-antropologico molto forte (la linea *Vito e gli altri*, 1991), e altri con una vocazione eminentemente fantastico-surreale (la linea, *Polvere di Napoli*, 1998): "tu ogni tanto pigli e voli" diceva Toni Servillo a Capuano[1]. All'interno dei film realistici c'è sempre qualche "svolazzo" fantastico — nell'ultimo film l'immaginazione del bambino si perde dentro una guerra africana, il tutto in una cornice formalmente consona al deragliamento dalla "realtà reale" con bianco e nero, voce off e musica ipnotica —, così come, in quelli fantastici, c'è sempre qualche momento di brutale realismo (il polpo azzannato in *Sofialorèn*, episodio de *I Vesuviani*, 1997, o i raccoglitori di pomodori africani in *Polvere di Napoli*).
Per accompagnare l'uscita di questo film Capuano ha ripercorso una sorta di metodo teatrale, che ormai è una forma che gli appartiene, ovvero ha deciso di assistere *la* fruizione. Dunque, spesso, nelle non frequentissime occasioni di proiezione, il regista si è trovato a dibattere del suo film con gli spettatori, a saggiare le differenze di percezione che porgono luoghi e tempi di visione diversi del film. Ha ritrovato la dimensione vagante del *capocomico*, che nella turnè si faceva egli stesso appendice del proprio dramma.
Il film non vive esclusivamente della propria vita testuale, ma ha come innestata una strategia di fruizione che lo completa. In questa strategia è previsto che il *contesto* diventi *testo*, che enunciazione, enunciatore e enunciatario diventino enunciato. Il film non è più un film: è un *happening*. Le immagini si arricchiscono nella *performance* dell'autore, che dichiara la propria poetica, e degli autori/ermeneuti seduti in sala, che diventano attori del film prendendo la parola nel corso del dibattito.
E ogni frase, ogni espressione di questi dibattiti, ma anche quelle di giornali e riviste specializzate, fanno emergere l'altra faccia del paradosso curioso cui è soggetto Capuano: l'opposizione, che caratterizza la struttura compositiva dei suoi film, non viene colta come costitutiva da parte di chi si accosta alle sue opere, è spesso ridotta all'uno, ricondotta a uno solo dei suoi termini rimuovendo l'altro (o gli altri), o ponendolo talmente sullo sfondo da renderlo irrilevante. Per cui Capuano diventa solo realista o solo surrealista, solo sociologo o solo favolista, parla solo d'infanzia violata o solo di una Napoli "anticartolinesca". Nello specifico de *La guerra di Mario* gli assistenti sociali, i giudici, i presidi sono tutti dei cerberi insensibili; la famiglia che accoglie Mario è inerte o troppo generosa; il personaggio di Valeria Golino, Giulia, è ingenuo, nobile o permissivista, travolto dai sensi di colpa del progressismo borghese verso il disagio sociale o spontaneamente predisposto all'apertura interclassista, è "troppo" mamma o troppo "poco"; il suo compagno troppo fiero e scontroso nei confronti del ragazzo o portatore del giusto mezzo che Giulia non è in grado di adottare; Mario un ragazzino credibile ed aderente alla situazione da cui proviene o macchiettistico, i suoi "sogni" forzatamente melodrammatici o portatori di un disagio credibile. Se in questi casi la dimensione oppositiva viene ridotta a uno dei suoi termini, altre volte invece è la struttura binaria a non trovare ricomposizione, così Napoli diventa sia quella dei quartieri ad Ovest che di quelli ad Est, di Posillipo come di Ponticelli, quella della zona residenziale borghese e quella della periferia diffusa; la storia diventa sia quella del conflitto tra chi persegue con ostinazione la strada dei legami familiari (la nuova famiglia di Mario) che quella di chi vi si contrappone (la vecchia famiglia e le istituzioni), quella di chi persegue la differenziazione di classe e quella di chi la abbatte, di chi va alla guerra nei continenti lontani e chi vive la guerra quotidiana in quelli vicini, di chi sperimenta la menomazione affettiva, la bruttezza evidente dei luoghi, e chi avverte lo slancio per i quadri di Caravaggio e per l'esperienza conviviale della fruizione artistica, di chi vive di improvvise fughe nella città e chi d'inseguimenti, di bambini che considerano la scuola la vera prigione e bambini che imparano a suonare come dote divina, di chi uccide i cani o li considera per il valore di scambio e chi, come Mario, per loro nutre devozione e li usa come canale di comunicazione col mondo.
In effetti quello che sembrerebbe essere il nucleo della poetica di Capuano è l'espressione per *endiadi*, ossia, etimologicamente, il "due in uno", l'espressione di un unico concetto attraverso una serie di proposizioni coordinate[2]. Il regista napoletano, sia con la lettera dei propri film che con la lettera della propria voce, si dimostra insofferente a queste riduzioni/semplificazioni. L'opposizione ricondotta all'uno non è sufficiente a spiegare ricchezza e ambiguità o meglio "opacità" di certe parti dei film di Capuano, essa ne è parte ma non li esaurisce e ad ogni proiezione-performance si affacciano nuove opposizioni. La natura performativa della strategia testuale del film ne impedisce la "chiusura", piuttosto Capuano sembra perseguire una struttura che potrebbe metaforicamente ricordare l'"idra" o la foce a delta di un fiume.
Le parole dello stesso Capuano in una delle sue *performance*: "Il film non è chiuso senza il contatto con il pubblico, anche se forse il silenzio è meglio perchè parlare di un film è come parlare di un figlio", ma, "il film è come *La tempesta* di Giorgione, è inutile chiedersi troppi perché. A volte bisogna lasciarsi portare dalle cose, ciascuno ha il suo diverso livello di comunicazione con esse. La materia è misteriosa e inspiegabile". Si avverte un eco della matrice barocca meridionale, silente ma sempre presente nei film del regista napoletano, e, fatte le debite proporzioni, di Pirandello e di Welles (Fabrizio Tassi parla di *La guerra di Mario* come puzzle dove non vi è un pezzo definitivo, nessuno è "la" cosa importante[3]) ma anche un rimescolio tutto moderno (se ne accorge Tommaso Mozzati). Polisemia, inesauribilità, endiadi accresciuta, trasfigurata attraverso talee, innesti, germinazioni, è questa *la guerra* che Capuano conduce, persino nella limpidezza dell'ultimo film.

Federico Giordano

Note

1. Dichiarato dallo stesso Capuano a Irene Alison, "Figli della città matrigna", *Alias*, n. 30, 30 luglio 2005, p. 10.
2. Sull'endiadi cfr. Umberto Curi, *Endiadi*, Milano, Feltrinelli, 1995.
3. Cfr. Fabrizio Tassi, "Mamma Napoli matrigna", *Cineforum*, n. 46, aprile 2006, p. 21.
4. Cfr. Tommaso Mozzati, "Immaginando Mario", *Segnocinema*, n. 136, maggio-giugno 2006, p. 54.

La guerra di Mario

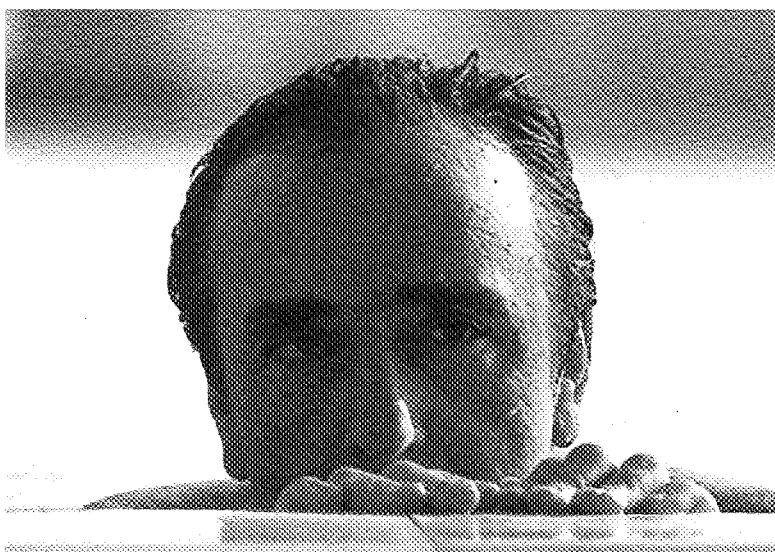
Caimani digitali e lacrime di coccodrillo

Il caimano (Nanni Moretti, 2006) e *The Host* (*Gue mool*, Bong Joon-Ho, 2006)

Cannes 2006 ha ospitato sia *Il caimano* che *The Host*, megaproduzione coreana con effetti speciali della WETA di Peter Jackson. In *The Host*, la famiglia Park combatte (oltre alla diffidenza delle autorità) un mostro cresciuto in un fiume di Seoul da liquami tossici scaricati dagli americani. Un coccodrillone mutante è dunque simbolo del "nemico" che ha invaso sottopelle il tessuto famigliare e sociale: gli USA (agenti di influenze non solo culturali: vedi la guerra di Corea e i suoi attuali cascami). Come il coccodrillo di casa nostra, che Moretti dice aver vinto trent'anni fa e dilaniato (via etere) la nazione. Una delle ragioni per cui questi film sembrano parlarsi a vicenda.

Il caimano mostra il tessuto famigliare e sociale colare a picco. La mutazione dilaga: Bruno Bonomo per fare il suo film deve diventare un berluschino che sposta soldi che non ci sono e farsi largo nell'ambiente falso e paramafioso romano dei cinematografari. Il valzer degli interpreti attesta che Berlusconi non si può caricaturare (de Capitani) né interpretare (Placido) ma solo essere (Moretti). L'opposizione a Berlusconi non può esimersi dall'essere Berlusconi. I suoi strumenti sono oggi gli unici: solo l'autarchia che è il morettismo, variante minima ma significativa dell'individualismo berlusconiano, può contrastarlo. Berlusconi come forma a priori del vivere nazionale, imprendibile proprio in quanto forma a priori (come la televisione) - l'unica via d'uscita è accettare la maschera, affinché emerga davvero la terribilità di un modo d'essere che fisiologicamente tende a nascondersi e su ciò fonda la propria invincibilità. Far affiorare quel narcisismo che in Berlusconi resta rimosso: questa l'alternativa proposta da *Il caimano*. Invece in *The Host* nessuna mutazione tragica. La mutazione è un *bluff*: il virus che il coccodrillone diffonderebbe non esiste. A tre quarti di film uno scienziato lo dice chiaramente. La famiglia non è come in Moretti l'oggetto passivo di una mutazione. Semmai, la famiglia è il soggetto della mutazione. Un nucleo che assorbe tutto e metabolizza tutto. I Park sono (quasi à la Simpson) la quintessenza dell'imperfezione. Vengono separati e sparpagliati, agiscono in modo scomposto, scoordinato e imperfetto per uccidere il mostro e arrivare a una ricomposizione anch'essa imperfetta, dove un orfano raccolto per strada sostituisce la figlia. La famiglia muta, finanche muore, ma la mutazione è la condizione stessa della sua perpetua rifondazione. La famiglia è di per sé un oggetto mutante, che fonda la sua unità sull'eterogeneità scomposta dei suoi elementi e di un agire inguaribilmente dissonante: perciò è più forte del mostro che è semplicemente "figlio" della mutazione (chimica) - più forte, soprattutto, del puritanesimo perfezionista a stelle e strisce.

Il caimano collega il tessuto famigliare (per metonimia, sociale) al cinema. La madre è la star di *Cataratte*, film prodotto dal marito. Il cinema oggi non può più drammatizzare la realtà e cristallizzarla in una fantasia antagonista tutta "di pancia", viscerale e grezza come accadeva nei film di Bonomo — film che nella loro imbarazzante improbabilità sono la materializzazione della "nostalgia del cinema" morettiana, l'ammissione dell'impossibilità di dare corpo a una forma cinematografica. Da sempre Moretti ha opposto a un cinema che non si può più fare uno imperniato sul proprio corpo, sulla propria icona: con quest'ultima opera ribadisce l'irrinunciabilità del suo approccio. Orfano del perno visivo che nella sua prassi registica è sempre stato il suo corpo, Moretti annaspa per più di 90' in un cinemino del privato che è la caricatura di quello italiano degli 80-90, e fa correre *Il caimano* (e tutto quel cinema italiano caricaturato) a perdifiato verso quel finale che chiarisce e compie l'operazione: la battaglia è possibile solo sul terreno dell'Icona (che è terreno morettiano), restituire il corpo e dunque la propria terribilità concreta a un'Icona (berlusconiana) che regna perché si smaterializza nell'etere invadendo il tessuto sociale. *Il caimano* si cancella come film, sbeffeggiando il cinema, per dire tutto in cinque minuti, dire che l'Icona, forma celebrativa del Medesimo, si batte solo smascherandola come mutazione, ovvero come malattia contagiosa dell'Altro.

In *The Host*, al contrario, il cinema è possibile eccome, essendo lui per primo un oggetto mutante prima e più della televisione. *The Host* (neanche fosse *Cataratte*) è pieno di momenti apertamente imbarazzanti e sopra la righe: una sguaiata scena burlesca in mezzo ai morti e le famiglie che li piangono, agguati al mostro seriosamente marcati da *suspense* e abortiti in un nonnulla, sbalzi di tono a non finire. Ma tutto funziona compatto: la narrazione assorbe e sutura integralmente ogni escrescenza, senza mai cedere alle lusinghe del *trash* o del *cult* o altro. Tutto è campato per aria, e tutto viene fatto prendere sul serio e a cuore. Il terreno del cinema è poroso ma tiene, non crolla. Perciò, il mostro nella sua improbabilità è reso dalla WETA creatura verosimile. Sono effetti speciali, non effettacci alla Bonomo. Benché improbabile, il cinema è possibile, perché organo mutante che assorbe ogni contraddittorietà (come fare un film antiamericano con mezzi hollywoodiani). La sig.ra Park, arciere che inizialmente in una gara alla TV esita e infine rinuncia al tiro, si deciderà a tirare la freccia fatale al mostro solo alla fine, dopo che ogni famigliare ha contribuito disordinatamente alla trappola del mostro. La compostezza televisiva dell'Icona, l'immagine pura della freccia scoccata, è sconfessata a favore dell'azione-reazione cinematografica, impura (e mutagena) nella sua concertata eterogeneità. L'icona si vince col cinema, non con l'icona.

Nell'happy end, il nuovo nucleo famigliare mutato con orfanello a carico spegne la TV appena sente di una nuova offensiva americana, e continua a mangiare. Questo manca al film di Moretti: non ci dice (come lo scienziato di Bong) che la mutazione è un *bluff* perchè già nell'ordine delle cose (famiglia, società, cinema) e non appannaggio della televisione, che quindi si può anche spegnere.

Marco Grosoli

Il caimano

The Host

Tutto il resto è un ridicolo rabberciamento

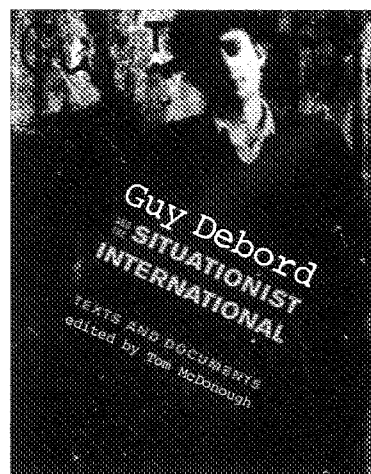
Raoul Vaneigem, *Trattato del saper vivere. Ad uso delle giovani generazioni*, Roma, Castelvecchi, 2006.

Nato in Belgio (a Lessines) nel 1934, Raoul Vaneigem studia Filologia Romanza all'università di Bruxelles fin verso la fine del '56. Dal '61 è membro dell'Internazionale Situazionista. Nel '67 non è solo *La società dello spettacolo* a demolire ogni diga del pensiero morente, ma anche e soprattutto il suo *Trattato*. Insieme a Guy Debord è il più potente prosatore del gruppo. Attorno al 1970, Vaneigem esce dall'Internazionale. Nove dicembre: *Communiqué de l'I.S. à propos de Vaneigem*, redatto da Debord e Viénet (poi in *La Véritable scission dans l'Internationale*, Paris, Champ Libre, 1972). Il pamphlet dissacratore dell'uomo e dei suoi scritti è nel disordine delle cose. Debord non fa sconti a nessuno, figuriamoci al vecchio compagno. Nel 1990 esce l'altro testo fondamentale, *Adresse aux vivants*, tradotto in Italia nel 1998 da Sergio Ghirardi, per i tipi di Nautilus (*Ai Viventi. Sulla morte che li governa e sulla possibilità di disfarsene*). Vaneigem, oggi, è ancora vivo. Vediamo di ricordarlo:
Banalità di base (I): "parlare di vita suona oggi come parlare di corda in casa dell'impiccato. È già da molto tempo che in questa latrina l'aria è divenuta irrespirabile. Il mondo e l'uomo come rappresentazione puzzano di carogna, e non c'è nessun dio ormai che possa trasformare i carnai in campi di mughetti. Da quando gli uomini muoiono, sarebbe abbastanza logico che ci si ponesse la questione di sapere – dopo aver, senza cambiamenti apprezzabili, accettato la risposta venuta dagli dei, dalla Natura e dalle leggi biologiche – se ciò non corrisponde con il fatto che una gran parte della morte entra, per delle ragioni molto precise, in ogni istante della nostra vita".
Banalità di base (II): "ora, l'organizzazione che suddivide l'assetto materiale della nostra vita quotidiana è tale che ciò che, in sé, dovrebbe permettere di costruirla riccamente, ci immerge in un lusso di povertà e rende l'alienazione tanto più insopportabile quanto più ogni elemento di comfort ci piomba addosso con l'aria di una liberazione e il peso di una servitù. Eccoci condannati alla schiavitù del lavoro liberatore"[1].
Redatto probabilmente tra il '63 e il '65 come proseguimento di altre folgoranti banalità di base, il manoscritto del *Trattato del saper vivere ad uso delle giovani generazioni* fu spedito da Raoul Vaneigem a tredici editori francesi. Pochi risposero. Tra questi la segretaria del vecchio Gallimard scrisse, verso la fine del '65: "L'editore amerebbe conoscere chi siete, quanti anni avete, quali sono i vostri progetti, così come il clima nel quale avete scritto questo ponderoso saggio, che dissimula sotto la litote del titolo un grande furore". Questo triste e raffazzonato paternalismo con una spruzzata di riconoscenza allo spirito del genio, sortì una sola e semplice risposta: leggetevi alcuni numeri della rivista *Internationale Situationniste*. Il manoscritto venne prontamente restituito. Fortuna volle che per Gallimard lo lesse anche Raymond Quenau. Il testo fu nuovamente richiesto all'autore. Seguì la prima edizione, e il '68 francese.
I libri di Vaneigem e Debord, nei mesi immediatamente precedenti al maggio francese, erano già diffusi, ognuno in 2 o 3000 esemplari, soprattutto a Parigi, e in una proporzione inconsueta erano stati letti dai lavoratori. Sei mesi esatti dopo la prima edizione (giugno '68), il Trattato fu esaurito nelle librerie: era, implacabilmente, il libro più rubato dell'anno.
Ma i rapporti con l'editore continuano per poco. In una casa Parigina, spie situazioniste odono parole oltraggiose. Antoine Gallimard, parlando con amici, avrebbe fatto riferimento ai situazionisti come a suoi "dipendenti". Il 16 gennaio 1969 una lettera firmata Debord, Khayati, Riesel, Viénet arriva in redazione, al figlio Claude: "Questo fondo di bidé si illude visibilmente... Lei stesso, figlio mal riuscito di suo padre, non si sorprenderà di trovare nella generazione seguente una stupidità aggravata. Lo stronzo si identifica naturalmente, a sua volta, al suo povero ruolo, perché, come Lei, spera nell'eredità. Due situazionisti, fino ad ora, avevano fatto editare un libro da Lei [Veneigem e Viénet, NdA]. Non conoscerà più situazionisti e, dai due in questione, non avrà più un libro".
Il figlio malriuscito risponde malamente il giorno successivo: "Caro Signore, la sua lettera ci ha divertiti moltissimo, e questo non è inutile in un'epoca che pretende di essere tristemente seria. [...] Poiché Le piace divertirsi, non crede che potremmo berci un bicchierino con il tale Antoine Gallimard che, benché demente, non manca di spirito, e potremmo insultarci l'un l'altro con gioia, poiché non v'è nulla di infondato nella Sua lettera che possa cambiare i nostri rapporti. Naturalmente sarò felice se potrà portare i Suoi amici a questa piccola riunione che mi distrarrebbe un po' dalla mia vita quotidiana". Il figlio di papà commette due errori imperdonabili. Per la verità inizia bene, dando dell'idiota al padre. Ma poi invita intorno ad un bicchiere i migliori giovani bevitori di Francia, e per giunta allude ad una vaga autorità di Vaneigem all'interno del gruppo ("portare i Suoi amici..."). Il 21 gennaio Vaneigem, Viénet e Sébastiani rispondono: "Non hai

motivi validi per trovare divertente la nostra lettera. Hai ancora più torto a credere che puoi aggiustare la questione, e anche incontrarci intorno ad un bicchiere. [...] Ce l'hai nel culo. Dimenticaci". Come dire: fine della questione.
Veniamo all'oggi: vista l'assenza di copyright (prerogativa situazionista), le edizioni italiane di questo libro sono state finora tre. Firenze, Vallecchi, 1973; Roma, Malatempora, 1999; Bolsena, Massari, 2004. Le traduzioni, per un testo così complesso e vivo, sono state tutte mediocri. L'ultima in ordine di tempo, e che recensiamo qui oggi (Roma, Castelvecchi, 2006), è, nonostante il triste disegno in copertina (una ragazza che fuma e porta infradito con cuoricini), la buona traduzione italiana di Sergio Ghirardi, già autore di *Non abbiamo paura delle rovine. I situazionisti e il nostro tempo* (Roma, DeriveApprodi, 2005). Il libro si compone di una introduzione del traduttore e curatore, ma si arricchisce con la prefazione alla seconda edizione francese e con l'introduzione breve ma intensa dello stesso Vaneigem.
La struttura del libro rimane quella originale. Prima parte con tesi (*La prospettiva del potere*) e 18 punti, ed una seconda con antitesi (*Il rovesciamento di prospettiva*). La nota biografica esplicita come la traduzione italiana sia stata seguita da Vaneigem stesso, a riprova dell'amicizia che lega l'autore a Sergio Ghirardi. C'è da esserne felici. Il *Trattato* è uno dei capolavori incorruttibili della fucina situazionista. E sgombra da sé il campo, già dalle prime righe. Questa non è letteratura, non è saggistica, non è critica. È come la comune di Parigi, come le parole di Empedocle, come un film di Renoir. Una festa. È il godimento assoluto nel periodo. È la frase, gioiosa di distruzione. Altro che il "questionnement" dei gauchisti sugli apparati burocratici, sul mal funzionamento di una società nelle sue forme più noiose. Questo testo è tutto quello che Vaneigem non ripeterà mai. Questo testo è la poesia dello sbeffeggio, è l'inno alla vera vita, è quel che non troverete mai in nessun romanzo moderno. Questo testo è il più grande e duraturo insegnamento situazionista: l'implacabilità rivoluzionaria si trova nelle pieghe della vita quotidiana. La vita quotidiana sarebbe l'ultimo baluardo dei giusti. La figura di Vaneigem, oggi, passa per questo libro, di cui lui stesso disse, lanciando la più perfetta delle profezie: "La sua importanza non dovrebbe sfuggire a nessuno, perché nessuno, con il tempo, sfuggirà alle sue conclusioni"[2].

Giulio Bursi

Note

1. Raoul Vaneigem, *Banalità di base*, Bari, De Donato, 1969. Il libretto contiene anche il fondamentale *Contro l'urbanistica. Programma elementare per un'urbanistica unitaria*.
2. R. Vanegeim, "Introduzione" al *Trattato del saper vivere ad uso delle giovani generazioni*, Roma, Castelvecchi, 2006.

Raoul Vaneigem
TRATTATO DEL SAPER VIVERE
ad uso delle giovani generazioni
CASTELVECCHI

Archetipolibri

Claudio Bisoni, *La critica cinematografica. Metodo, storia e scrittura*, Bologna, Archetipolibri, 2006.

Da qualche anno, Claudio Bisoni si è segnalato come uno dei più attenti e brillanti studiosi di metodologia della critica cinematografica. Lo ha fatto sia attraverso interventi puntuali destinati alla magna opera della *Storia del cinema italiano* in 15 volumi, sia grazie a un volume estremamente prezioso, quale *Il linguaggio della critica cinematografica*, uscito per i tipi di Revolver.
Ora Bisoni cerca di offrire una sistemazione storico-teorica (al contempo assennata e divulgativa) all'interno di una nuova collana – intitolata "I Prismi Cinema" – che promette molto bene in futuro.
Si tratta di testi dalla fisionomia riconoscibile, aperti da un lungo saggio dell'autore, cui segue una silloge di testi editi, italiani e stranieri, di riferimento al tema di cui si parla.
Stante questa griglia obbligata, l'autore può dedicarsi agli aspetti principali della disciplina di cui si occupa. La critica cinematografica, per Bisoni, è un campo di discorsi sociali e culturali molto denso, ma anche soggetto a profonde influenze provenienti dal contesto storico-politico. Senza risparmiare alcuna durezza, ma anche mostrando tutto il rispetto per questa attività, egli riesce a dimostrare – esempi alla mano – come la critica possa sortire risultati altissimi e cadute rovinose. La critica, dice Bisoni, possiede un lato analitico e valutativo che può essere misurato, chiarito, persino insegnato, eppure molto ha a che fare con la ricchezza culturale e le possibilità ermeneutiche generali del singolo scrittore. Inoltre, sulla base degli studi di David Bordwell, si può dimostrare come nessun critico (o quasi) sfugga a una serie di routines interpretative, di volta in volta declinate secondo stili, vesti retoriche, strategie comunicative diverse tra di loro.
Il rischio del volume è quello di risultare un po' "spoetizzante" per chi considera la critica una specie di luogo franco del pensiero lirico, eppure è difficile negare verità a ogni singola analisi dell'autore. Sebbene in alcuni casi un po' severo – come nelle pagine dedicate alla "politique des auteurs" –, Bisoni non compie passi falsi e, nella selezione dei materiali antologici, ridà infine voce alla critica come piccolo genere letterario a se stante, dignitoso al pari delle altre critiche d'arte. I brani di Delluc, Truffaut, Pasolini, Daney, Rosenbaum e molti altri ancora vengono, oltre che ospitati, anche op-

portunamente commentati. Vi è poi un'ultima sezione dedicata a saggi di "analisi della critica", con pezzi di Casetti, Canova o Walter Bruno.
In buona sostanza, e senza retorica, si può serenamente affermare che *La critica cinematografica* di Claudio Bisoni si candida da subito ad essere un testo di riferimento per gli anni a venire, almeno per quel che concerne gli studi sulla critica in Italia. Il dialogo incessante con il pensiero filosofico e l'ampiezza di riferimenti, frutto di una ricerca che mostra il contatto quotidiano con le fonti primarie, garantisce la serietà di un lavoro che sarebbe sbagliato confinare nella manualistica.

Roy Menarini

Il castoro

(recensione sul prossimo numero)

Luca Malvasi, *Mario Soldati*, Milano, Il castoro, 2006.

Falsopiano

Carlo Altinier, *Il cinema di Paul Morrissey*, Alessandria, Falsopiano, 2004.

Con la prima monografia italiana dedicata al cinema di Paul Morrissey, Carlo Altinier cerca innanzitutto di restituire al cineasta newyorchese una personalità artistica indipendente da quella del suo ingombrante mentore Andy Warhol.
La prima sezione del volume mette subito in chiaro quale sia stata l'influenza, fondamentale e innegabile, dell'"inventore" della Pop Art sul regista, nell'intento di delinearne anche i limiti e instaurare così lo spazio necessario per tratteggiare la poetica di Morrissey nella sua autonomia ed originalità. Da Warhol, Morrissey avrebbe ereditato senz'altro ciò che Altinier definisce "lo sguardo pop", la concentrazione ostinata ed estenuante della visione verso le cose-merci, e verso gli individui osservati come fossero cose. La sua particolarità, tuttavia, starebbe proprio nell'aver assunto come oggetto di questa metodologia di analisi le persone o meglio ciò che di umano (non) rimane negli esseri umani che hanno assunto su di loro la marginalità più estrema nella società della mercificazione generalizzata.
Lungo tutto il suo lavoro, Altinier insiste sulla sensibilità dello sguardo di *Flesh, Trash, Heat, Women in Revolt, Flesh for Frankenstein* e *Blood for Dracula*, pellicole analizzate puntualmente nei cinque capitoli che costituiscono il cuore dell'opera. Le conseguenze spesso paradossali della liberazione sessuale e della diffusione delle droghe fra i giovani newyorchesi sono osservate con una sensibilità che rifugge dal moralismo, quanto da ogni tipo di sensazionalismo. Rintracciando probabili radici di quest'atteggiamento umanista e (paradossalmente) *pudico* anche nella formazione cattolica di Morrissey con i gesuiti, l'autore del volume ne evidenzia la vicinanza alla poetica del neorealismo italiano (amatissimo dal cineasta) e la singolare coincidenza con le denunce pasoliniane della fine degli anni sessanta.
Raccontando il degrado fuori da ogni pregiudizio, senza perdere tuttavia una propria moralità, Morrissey si colloca in una posizione ambigua. Critico e nello stesso tempo profondamente rispettoso dei personaggi che inquadra, legato ad una pratica europea di indipendenza produttiva ma ancorato all'immaginario hollywoodiano e allo *star-system* della Factory diviene, secondo Altinier, creatore di uno stile che sembra forse essere l'unico naturalismo possibile nel caleidoscopico mondo warholiano. La concretezza del discorso sulla carne, sul quotidiano, sull'*hic et nunc* della ripresa convive con l'anti-naturalismo della forma e l'insistenza sull'essenza pop stessa della vita dei corpi ripresi, delle *superstar* che mette ostinatamente al centro dell'obiettivo.
One-man-band ma non *auteur*, sostiene Altinier, Morrissey rifiuta ogni tecnica che favorisca l'esibizionismo del regista quanto l'identificazione dello spettatore, proclamando risolutamente l'assoluta centralità dei suoi *performer* (né attori, né non-attori): "Con noi, le persone possono essere ciò che sono, e noi le registriamo su pellicola. Se una scena è solo una scena, [...] non hai bisogno di fare un film. Basta batterla a macchina".

Federico Pagello

Le Mani

(recensioni sul prossimo numero)

Carlo Montanaro, *Dall'argento al pixel. Storia della tecnica del cinema*, Recco-Genova, Le Mani, 2005.
Claudio Gaetani, *Il cinema e la Shoah*, Recco-Genova, Le Mani, 2006.

Vita e Pensiero

Elena Mosconi, *L'impressione del film. Contributi per una storia culturale del cinema italiano* 1895-1945, Milano, Vita e Pensiero, 2006.

Cosa succede quando un giovane studioso decide di cimentarsi con il cinema italiano del primo cinquantennio cercando di mediare costruttivamente istanze teoriche e storiografiche aggiornate, plurime, senza barriere metodologiche autoimposte a limitare gli esiti del percorso di ricerca? Sono in pochi ad affrontare di petto il compito, come l'autrice di questi *Contributi per una storia culturale del cinema italiano*, preoccupandosi di mettere a fuoco le "configurazioni provvisorie del cinema (a livello di temi, generi, autorappresentazioni) destinate ad essere rinegoziate ad ogni variazione di uno degli elementi del sistema", pertinenti la produzione, il consumo, i tentativi di teorizzazione, i saperi diffusi a livello popolare, a partire da una nebulosa di materiali filmici ed extrafilmici che evade di proposito gli insoddisfacenti canoni tramandati di carta in carta sulla scorta del principio-feticcio dell'autorialità, e sottomessi così spesso a letture ideologizzate che oggi volentieri rifiutiamo. Il ventaglio di nuovi paradigmi storiografici, passati in rassegna nel capitolo introduttivo, è materia viva d'applicazione nelle successive fasi di verifica operativa che si rispecchia nella complessità dialettica delle problematiche indagate e nell'adozione di uno "sguardo prismatico", favorevole alla maturazione di una storia culturale del cinema ancora tutta da farsi.
I dodici capitoli in cui è diviso *L'impressione del film* trattano argomenti in apparenza irrelati, aspetti del muto italiano e del cinema del Ventennio su cui esiste letteratura imponente. L'insieme è però organico. È rintracciabile un'idea forte alla base del progetto, un pensiero che rende l'ideale sutura non pretestuosa. Si ricordino, a titolo d'esempio, le analisi dedicate al "Cinema come pantomima nella riflessione dei primi teorici", a "Polidor e i riflessi dello spettacolo popolare", all'invenzione fascista della tradizione in occasione delle celebrazioni per il quarantennale del cinema, alle vite multiple di *Addio giovinezza!*, ai "film che parlano al vostro cuore" di Mario Mattoli, alle strategie d'intervento della Chiesa in campo cinematografico.
Pubblicati nel corso degli ultimi cinque anni, i saggi sono stati aggiornati e, rispetto alla prima versione in rivista, confronti alla mano, essi mostrano segno di approfondimento tematico e rifinitura discorsiva. E proprio la raggiunta, godibile, leggibilità degli stessi, costituisce un punto a favore della spendibilità del testo presso un pubblico non esclusivamente iniziato, in considerazione della spiccata vocazione didattica dell'autrice, propensa a dar conto in maniera sistematica dello stato dell'arte e a spendersi argomentando nel quadro di riferimenti socio-culturali mai del tutto sottintesi.

Altobrando

Match Point. Quando la fortuna cade dalla tua

Chi disse preferisco
aver fortuna che talento
percepì l'essenza della vita

Match Point è il primo film totalmente europeo del più americano dei registi, Woody Allen, che ha sempre respirato l'aria di Manhattan, tanto da diventarne il cantore. Un rapporto così stretto che potremmo riassumere con un paradigma quasi lapalissiano: Allen sta a Manhattan così come Manhattan sta al suo cinema. La "grande mela" è da sempre la linfa vitale dei suoi *plot*, uno sfondo tanto necessario e insostituibile da essere, in molti casi, il vero protagonista delle sue commedie. Partendo da qui, da questo legame, la paura che il nuovo film potesse essere l'ennesimo film decoroso ma non memorabile, il solito prodotto ben confezionato ma non all'altezza dei grandi film del passato, era uno spauracchio alle porte. Ma Allen, con un colpo da maestro, mettendo d'accordo una volta per tutti critica e pubblico, segna con questa pellicola un vero e proprio *match point*.

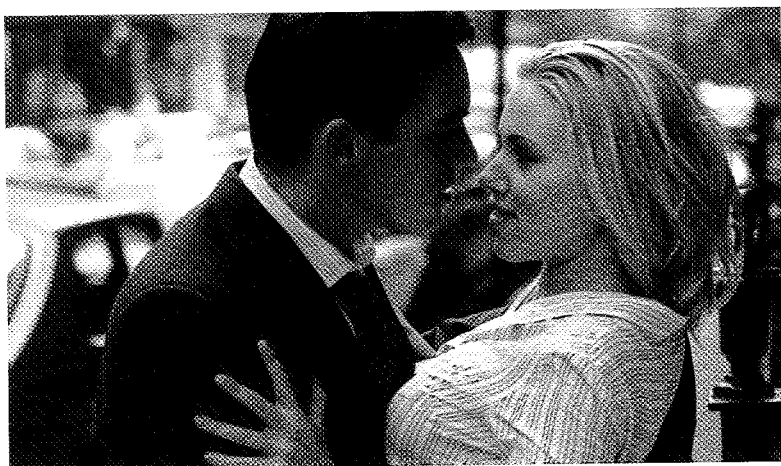
Nella nuova *location* londinese, scelta più per necessita produttive che per altro, Allen si muove alla perfezione costruendo uno dei film più riusciti degli ultimi anni. Viene spontaneo ipotizzare che l'occasionale separazione dalla metropoli newyorkese, più che un *handicap*, sia stata per il regista una vera e propria liberazione creativa, una ventata di aria fresca.

Buttatosi finalmente alle spalle gli esercizi di stile di *Melinda & Melinda* (2004), in *Match Point* Allen ritorna al piacere della scrittura che, come emerge dalle sue numerose dichiarazioni[1], dice di aver sempre amato, e si vede! Ritorna alla costruzione di una storia "ampia" dal respiro universale, che affronta i temi (non nuovi nel cinema alleniano) del caso e della colpa, con una leggerezza di stile e una forza e coerenza tematica tali, che nulla ci fa rimpiangere i locali fumosi del Village, con annessi nevrotici scambi di opinioni tra intellettuali illuminati, la *skyline* di Manhattan, le lunghe passeggiate nelle gallerie d'arte e il lettino dello psicanalista.

Match Point è soprattutto un film di scrittura dove la sceneggiatura fa la parte del leone. Allen, parte da una ben precisa domanda drammatica: "analizzare l'idea di una donna uccisa così, per caso"[2], alla quale cerca di dare una risposta. Ne esce una storia lineare, una commedia sofisticata che lentamente e inesorabilmente vira verso fosche tinte *noir*, coinvolgendo senza via di scampo lo spettatore nel suo macabro gioco. Una storia narrata nel più classico dei modi, senza ricorso ai *flashback*, senza scarti tra *fabula* e *intreccio*, ma nella quale nulla è lasciato al caso (anche se per assurdo, a livello della storia, la casualità è uno dei principi tematici fondamentali), tutto è al servizio del tema, l'utilizzo dell'ironia drammatica, delle numerose semine di indizi e informanti, è assolutamente magistrale, nulla viene narrativamente fatto cadere, tutto è al servizio del risultato finale. *Match Point* è anche un film sui personaggi (interpretati da un cast che risulta decisamente vincente), profondi e contraddittori, ai quali si perdona ogni cosa, anche le azioni più nefaste, perché tutti, chi più o chi meno, tentano solo di rimanere a galla. È un film fatto di dialoghi raffinati, mai straborandanti, caratterizzati da un ricco sottotesto che ricorda le celebri battute di *Io e Annie* (*Annie Hall*, 1977) o di *Hanna e le sue sorelle* (*Hanna and Her Sisters*, 1986), perfettamente orchestrati e distribuiti, mai eccessivi, tanto da essere del tutto eliminati, quando a parlare, devono essere solo le immagini.

Il film è costruito con una classicissima struttura a tre atti, che focalizza l'attenzione sul personaggio protagonista, Chris, un giovane tennista ex "campioncino" che si tira fuori con l'unico modo che conosce, dando lezioni di tennis a ricchi facoltosi, interpretato magistralmente dal carismatico Jonathan Rhys-Meyers, del quale viene messo in evidenza l'arco di trasformazione che dai campi da tennis lo porta alla ribalta sociale. Una trasformazione, che seguendo il modello suggerito da Dara Marks[3], muove dall'errore fatale del personaggio, da quella che Aristotele definiva *hamartia*, la scelta avventata (direi sciagurata) di mettere in pericolo la propria sicurezza sociale, faticosamente raggiunta, per un colpo di testa, per la passione sfrenata per una donna decisamente fatale. Il film segue da vicino la parabola del personaggio indagando la sua evoluzione su tutte le sfere dell'agire, da quella sociale (il viaggio del protagonista nel mondo esterno dai campi da tennis alla City), a quella relazionale (il "palleggio" tra Chloe e Nola) a quella interiore (l'accettazione inevitabile del compromesso come unica via di sopravvivenza). Questa trasformazione si sviluppa su piani di segno opposto, da un lato la positiva rimonta sociale, che risponde all'obbiettivo esterno del personaggio (fare carriera), e dall'altro la parabola morale discendente, che si lega all'obiettivo interno, la ricerca della propria soddisfazione personale, che gli sarà fatale. Chris, come un novello Faust che ha venduto l'anima al diavolo, si trova posto di fronte all'improba lotta tra compromesso e integrità morale. La storia, che per buona parte del primo atto pare essere già scritta, decolla quando il personaggio protagonista viene posto davanti al più classico degli incidenti scatenanti, la scelta tra l'amore sicuro e garantista per la ricca Chloe (Emily Mortimer) o la passione fine a se stessa per la bella e dannata Nola (Scarlett Johansson).

La storia si biforca in due sentieri narrativi sapientemente condotti in parallelo, da un lato la storia dell'ascesa al successo del protagonista e dall'altro quella della sua discesa agli inferi grazie alla relazione extraconiugale con Nola. Le due vicende si alternano e, ai momenti positivi dell'una, corrispondono i momenti di crisi dell'altra. Le alterne fortune ruotano attorno al concetto di maternità. La crisi tra Chris e Chloe inizia quando quest'ultima, novella sposina, fa pressioni per avere un figlio, obiettivo che risulta più difficile del previsto, e che spinge l'uomo sempre più tra le braccia di Nola, allo stesso tempo, la crisi con quest'ultima prende il via quando la ragazza rimane incinta e rifiuta la possibilità di abortire. Una complicanza ingestibile, che porta Chris sempre più rovinosamente verso il punto di non ritorno, cioè la cinica eliminazione del problema attraverso l'ingegnoso omicidio. Allen orchestra le due vicende contrappuntandole con continui momenti conviviali, nei quali i personaggi, spesso riuniti attorno al tavolo di un ristorante, svelano le loro debolezze, mettono in luce le contraddizioni sociali, le ipocrisie del mondo al quale appartengono. Inserisce due pinze narrative nei momenti cruciali del cambiamento: l'incontro con un vecchio amico e compagno di tennis permette a Chris di confrontarsi, segnando la svolta, la crisi del personaggio che è alla ricerca di una guida, di un mentore che lo aiuti a imboccare la strada giusta. E così, commesso il crimine, Chris fa i conti con i propri fantasmi, echi di shakespeariana memoria vagamente macbethiani, che si manifestano chiedendo il risarcimento che spetta loro. Il film, stemperata la tensione della scena madre, l'omicidio di Nola, si incammina verso la fine, un'inchiesta di polizia apre il terzo atto, Chris, schiacciato dal rimorso, che è e sarà il suo unico castigo, quasi sul punto di confessare, viene assolto grazie alla fortuna che per una volta ha girato dalla sua e, si viene a trovare, invece che sul banco degli imputati, padre del figlio tanto sognato da Chloe.

Match Point è decisamente un film colto, straripante di citazioni letterarie dalle più evidenti di matrice dostoevskijana, a quelle più sottili che rimandano alla tragedia sofoclea. Per certi versi ricorda quel piccolo gioiello che era *Ombre e nebbia* (*Shadows and Fog*, 1992), soprattutto nel pretesto narrativo che li accomuna: la presa in prestito di un'idea letteraria. Nel primo caso la matrice kafkiana del labirinto, sia architettonico, rap-

Match Point

presentato dal dedalo di strade nebbiose nelle quali prende vita la vicenda, sia burocratico nel quale il protagonista si trova inconsapevolmente soffocato senza sapere né perché né per come, che morale, rimanda alle pagine del *Processo*. Qui è invece evidente il riferimento a *Delitto e castigo* di Dostoevskij, al tema del delitto come unica soluzione logica e naturale agli interrogativi soffocanti al quale il personaggio protagonista è sottoposto e al quale non è in grado di trovare una soluzione meno drammatica ed estrema. È un film che guarda indietro anche ad altri capolavori del regista, uno su tutti *Crimini e misfatti* (*Crimes and Misdemeanors*, 1989) dal quale riprende il tema della colpa, e della difficoltà della scelta di fronte all'amletico bivio tra la convenienza del compromesso, che permette di conservare i propri privilegi, o la confessione, moralmente etica ma socialmente scomoda. Allen si libera in *Match Point* di tutto il substrato religioso che in *Crimini e misfatti* contemplava la possibilità del perdono, di una seppur blanda redenzione attraverso la pratica della confessione. Qui il personaggio di Chris non ha il tempo per una redenzione, per una volta la fortuna gli ha arriso, ha vinto la partita della vita e, di fronte alla società, è un uomo onesto, il castigo rimane profondamente celato nella sua coscienza, un'ombra con la quale sarà chiamato tutta la vita a giocare un'inconfessabile *match*, e forse per parafrasare le parole di Martin Landau, il Judah Rosenthal marito fedifrago e omicida, di *Crimini e misfatti*, solo con il tempo si potrà superare ogni cosa. Da *Crimini e misfatti*, anche se Allen rifiuta ogni parallelismo[4], riprende non soltanto l'apparato tematico, ma anche quello formale della costruzione della scena del delitto: una lunga sequenza, tutta girata in silenzio, nella quale la musica classica di accompagnamento, esalta, con i suoi crescendo, il climax della scena.
Allen spinge il film ai confini del *noir* e divaga sul tema del delitto perfetto richiamando un classico del cinema hitchcochkiano, *Delitto per Delitto. L'altro uomo* (*Strangers on a Train*, 1951), dal quale riprende la metafora del tennis[5] come emblema della casualità e della fortuna. Il film si apre con una voce fuori campo che commenta la scena di una pallina da tennis che tocca la rete. Allen, come in tutte le parabole che si rispettino, ritorna su questo concetto sul finire del film, per ricordarci che nella vita, ciò che conta veramente, è la fortuna. A monito ci ripropone la stessa scena: Chris lancia un anello, che appartiene a una delle sue sfortunate vittime, nel Tamigi, ma la sua traiettoria viene interrotta da una rete di protezione, e per una volta la corsa si ferma dalla parte giusta.
Di matrice hitchcochckiana è anche la vaga somiglianza tra il personaggio di Nola con la Madeleine (Kim Novak) di *La donna che visse due volte* (*Vertigo*, 1958), due bellezze dalla forte carica sensuale. Analoga è la loro messa in scena anche se narrativamente ribaltata, Nola entra nella vita dell'ambizioso Chris turbandone i piani e così repentinamente come è entrata se ne va, per apparire *in un secondo momento alla Tate Modern*, come un fantasma tra i quadri esposti, così Madeleine appare per la prima volte allo Scottie (James Stewart) di *Vertigo*, in contemplazione di un quadro che sembra ritrarla, per poi sparire e riapparire in un secondo momento a turbarne l'esistenza.
L'atmosfera *noir* riecheggia nel film a partire dalla metà del secondo atto, da quando il protagonista si trova inevitabilmente invischiato in una spirale che non gli da' scampo, i riferimenti oltre ai temi dell'ineluttabilità del destino, della donna fatale, si manifestano anche ad un livello sottotestuale più sottile, come nell'accenno alla famosa commedia musicale *The Woman in White*, adattamento di Andrew Lloyd Webber del protogiallo omonimo di Wilkie Collins, o nella scena dei fucili da caccia, che sembra rimandare da un lato a *Gosford Park* di Robert Altman (2001) e dall'altro al *Buio nella mente* di Claude Chabrol (*La Cerémonie*, 1995), due film che giocano entrambe sugli schemi del genere poliziesco-noir per rinnovarne i meccanismi narrativi.
In conclusione, *Match Point* è un film importante, denso, è un film che merita di essere visto e rivisto per quanto il meccanismo narrativo funziona e per la brillantezza dei dialoghi. È una palla andata a segno, è uno di quei colpi che non riescono di sovente e, parafrasando una battuta del film, ci viene da dire: "Caro Woody, in che guaio ti sei cacciato!".

Ilaria Borghese
Centro Studi Amidei

Note

1. "La scrittura rappresenta per me un momento fantastico, tutto mi sembra possibile e meraviglioso [...]. Ho diretto solo film che ho scritto in prima persona, perché sono uno scrittore che ama scrivere. Il mio divertimento è vedere la mia idea sullo schermo: non curare la regia", in Marco Spagnoli, *Woody Allen. Match points*, Reggio Emilia, Aliberti Editore, 2006, pp. 99-101.
2. *Ibidem*, p. 90.
3. Daniele Costantini, Gino Ventriglia, "Il film come arco di trasformazione del personaggio", in *Script*, n. 12-13, gennaio-febbraio 1997.
4. M. Spagnoli, *op. cit.*, pp. 97-98.
5. Per completezza di informazione va ricordato che il tennis è una costante nel cinema di Allen, già in *Io e Annie* diventava cupido nell'incontro tra il timido e impacciato Alvy Singer (Woody Allen) e l'eccentrica Annie (Diane Keaton).

La guerra mancata dei *jarhead*

Jarhead (Sam Mendes, 2005)

Jarhead è un film di guerra, per definizione. È, più precisamente, una pellicola sulla Prima Guerra del Golfo, capitolo iniziale della *never-ending war* tra Saddam Hussein e la famiglia Bush. Cosa molto importante, i fatti narrati in questa pellicola sono reali, sono la trasposizione cinematografica delle memorie scritte dall'ex caporale del 18 plotone di eploratori-tiratori scelti del Corpo dei Marine, Anthony Swofford, sullo schermo interpretato dalla versatile promessa di Hollywood Jake Gyllenhaal.
Il racconto di Swofford segue le tappe che portano al conflitto contro Saddam Hussein, a partire dal 2 agosto 1990, quando il plotone STA viene messo in preallarme e cinque giorni dopo viene schierato, insieme alle altre truppe americane, giungendo in Arabia Saudita il 14 agosto, giorno del ventesimo compleanno dell'autore. Non ci sono eroi nel libro, né nel film, non esistono colpi di scena o gesti coraggiosi inaspettati, non è il Vietnam di *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979). Il capolavoro di Coppola viene, peraltro, citato direttamente nella sequenza in cui i giovani "animali da preda" freschi di addestramento assistono alla proiezione del film e fomentano la propria sete di guerra sulle note della *Cavalcata delle Walkirie* di Richard Wagner, pochi minuti prima della partenza per l'Arabia Saudita[1].
In Iraq, nel deserto, non ci sono nemici nascosti nella foresta, bensì solo un'infinita distesa di sabbia desolata, che però racchiude in sé le motivazioni stesse di una guerra priva di ideali, ma necessaria al proseguimento dell'imperialismo americano: sotto la sabbia del deserto c'è il petrolio.
Jahread non è, a ben vedere, un film sulla guerra. *Jarhead* è un film sull'attesa della guerra. È vero, ci sono i soldati, ci sono le armi, ci sono i carri armati. Ci sono le offese, gli insulti, le parolacce, le volgarità sul sesso, la musica, il sudore — aspetti questi ultimi più legati alla nostra idea stereotipata dal cinema, che reali — ma non c'è il sangue, non ci sono i feriti, non ci sono battaglie, né morti. Non ci sono sergenti disumani e crudeli, inaspriti dal loro lavoro, anzi il sergente Sykes, interpretato da Jamie Foxx come un personaggio leggero, umano, quasi paterno; nonostante l'apparenza burbera, rappresenta un'altra anomalia, poiché si distacca dall'immagine convenzionale del marine disincantato e privo di umanità. Non ci sono eroi americani da mostrare agli spettatori, perché i marines, in questo film, non muoiono e non uccidono, e i morti, perché di morti nella guerra del golfo ce ne sono stati, sono quasi tutti tra i nemici, uccisi dai missili durante i raid aerei. Che senso ha, quindi, "celebrare" sul grande schermo una guerra dove gli eroi americani non combattono e non sacrificano la loro vita per la patria?
Un senso lo ha trovato Sam Mendes, regista del film, che ancora una volta vuole offrirci una forte immagine della decadenza del sogno americano, dei suoi falsi miti e delle sue false ideologie, come già aveva fatto in *American Beauty* (1999) e in *Era mio padre* (*The Road to Perdition*, 2002).
Dopo la critica all'ipocrisia e al perbenismo borghese di *American Beauty* e l'amara storia di un padre gangster in fuga con il figlio nell'America degli anni '30 di *Era mio padre*, Mendes ha scelto di raccontare la (non) guerra del golfo, (non) combattuta dai *jarhead* americani, più precisamente dal 78 plotone STA che ha atteso per mesi l'inizio di un conflitto cui non ha mai preso parte.
In una scena del film, di forte impatto emotivo e tratta da un'altrettanto sconvolgente descrizione presente nel libro, Swofford viene colto da un raptus violento nei confronti di un suo compagno, vorrebbe spararGli per mettere fine alla estenuante attesa del momento in cui dovrà combattere e puntare e usare il suo fucile realmente contro il nemico. Altri marines, invece, vengono attratti dai morti iracheni causati dai raid aerei, e sfogano in una patologica necrofilia al contrario (cioè proprio nell'istinto di usare ancora violenza su dei cadaveri) il loro desiderio di uccidere.
Nelle pagine del libro è sicuramente preponderante l'aspetto dell'attesa, che provoca nei soldati noia ed una crescente angoscia, oltre che la perdita sempre più forte di una motivazione, e l'alterazione della loro coscienza di che cosa sia giusto o sbagliato. Le descrizioni del paesaggio desertico, le elencazioni dettagliate delle armi e dei rispettivi modi di utilizzo, delle pratiche di addestramento, dei diversivi attuati dai soldati per passare i momenti di inattività accentuano e aiutano la percezione del senso di dilatazione del tempo e del trascorrere dei mesi.
Il film, ha, invece, molto ritmo, dato dalla musica incalzante e dal montaggio veloce, oltre che dalla forte presenza fisica degli attori, che si impone sullo schermo e "schiaffeggia" lo spettatore. Esemplare in questo senso è la sequenza della partita di football giocata dai ragazzi del plotone in presenza della troupe televisiva inviata in Iraq. Lo scopo di questa massacrante baraonda sportiva, mentre i soldati sono costretti dentro le pesantissime tute MOPP (anti-attacco chimico), è dimostrare ai media e all'opinione pubblica americana, nonché alle famiglie dei *jarhead* in apprensione, l'efficacia e la comodità delle divise a disposizione delle truppe. Il gruppo, però, sfoga l'insofferenza nei confronti della propria strumentalizzazione a fini propagandistici in una poco fine pratica goliardica definita "scopata all'aperto", che mette in profondo imbarazzo il sergente di fronte alla televisione. Il forte impatto visivo e sonoro del film, in questa scena come in molte altre, ci trascina in un vortice di stimoli sensoriali e rende difficile la comprensione di una crescita e di una evoluzione di stati d'animo dei personaggi, nonostante alcune didascalie scandiscano il trascorrere prima dei giorni e poi dei mesi, oltre che il numero sempre crescente di uomini impegnati (inutilmente) nei campi in Iraq.
Laddove Swofford autore, seppur attraverso descrizioni frammentarie, ha delineato il plotone dello STA nelle sue singolarità, avvicinando il lettore non solo alla dimensione del gruppo, ma anche alle differenti personalità che ne facevano parte, Mendes ha scelto appositamente una dimensione corale, per stringere la sua attenzione su Swofford, ovviamente protagonista del film come del libro, e su Troy (Peter Sarsgaard), figura che nel film acquista un ruolo fondamentale e che guida le azioni dell'intero plotone, che fa da mentore e da paciere, da provocatore e da amico, già a partire dal suo "Benvenuto nella merda" rivolto al giovane Swoff appena rimasto vittima di uno scherzo crudele destinato a tutti i nuovi arrivati del battaglione.
La morte di Troy racchiude allora il senso del film di Mendes. Il soldato perde la vita dopo il ritorno dalla guerra per un incidente stradale avvenuto mentre era in stato di ebbrezza. Nel romanzo è dedicato un capitolo tra quelli iniziali alla descrizione di questo avvenimento, importante ma comunque non fondamentale, dato che l'autore continua poi a citare Troy tra i suoi compagni durante la narrazione degli eventi, senza più fare riferimento al fatto che il suo compagno non sia più in vita. Il regista ha, invece, scelto di mostrare questo episodio in chiusura del film. Naturalmente si potrebbe obiettare che dal punto di vista diegetico fosse l'unica soluzione possibile per non creare una frattura nell'andamento cronologico della storia, che avrebbe alterato una ricezione lineare dello svolgersi degli avvenimenti. È anche vero, però, che non sarebbe stato forse neppure necessario includere nel film questo episodio, posteriore agli eventi narrati. Invece, ancora una volta Mendes sceglie l'evento funesto, la morte, come chiave di lettura del senso stesso del film.
I protagonisti delle pellicole di Mendes, mai solo negativi, mai del tutto positivi, più che altro fallibili nella loro disperata umanità, muoiono sempre, decretando la chiusura del cerchio aperto con la loro

esistenza e istituendo il loro ruolo di vittime di un sistema malato. Basti ricordare a tale proposito il protagonista di *American Beauty*. Ambiguo, bugiardo, chiuso per scelta sempre più nelle sue fantasie perverse, mentre tutta la sua vita, dal matrimonio al lavoro, sta naufragando, Lester Burnham (Kevin Spacey) viene assassinato a causa di un fraintendimento, di una falsa convinzione sulle sue "abitudini sessuali".

Troy, unico vero credente, unico vero portatore di fede nei confronti del Corpo dei Marine, l'unico soldato del gruppo realmente appassionato al suo lavoro, simbolo stesso degli ideali americani, diventa una vittima, schiacciato da quello stesso sistema da cui è costretto ad uscire per i suoi trascorsi con la legge e la cui assenza diventa evidentemente un peso insostenibile per lui. La sua morte, immotivata, assurda dopo tanti pericoli corsi durante la missione *Desert Storm*, avvenuta in una solitudine squallida, rappresenta la fine di quegli stessi falsi ideali. Swoff, invece, ogni giorno, dall'addestramento alla missione, cerca di trovare dentro se stesso le motivazioni della propria scelta senza trovarle mai pienamente e il suo percorso di allontanamento da quella decisione presa si esprime in una sempre crescente paura del tradimento della sua ragazza, fino ad arrivare addirittura a sognare di vomitare la sabbia di quel deserto che lo tiene lontano da lei. Egli diventa simbolo stesso della mancanza di ideali, della mancanza dello spirito da *jarhead*. È però questa sua lontananza a salvarlo, facendogli trovare un equilibrio proprio nel raccontare al mondo la sua esperienza.

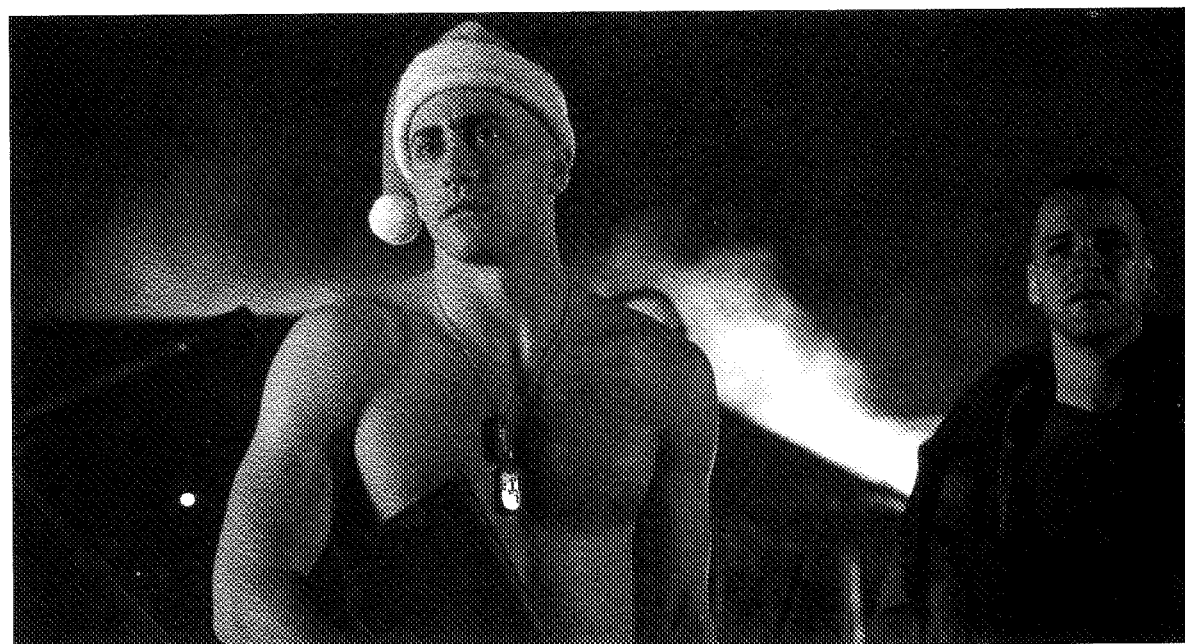
Mendes ha scelto di dare maggior rilievo all'unica figura del libro la cui fine tragica poteva servirgli per dare continuità alla sua visione pessimistica dell'America. In questo senso, il vero protagonista, se lo intendiamo come depositario dei significati che il film vuole comunicare, è Troy. Da qui scaturisce la scelta di annullare quasi del tutto le parti dedicate al background di Swofford, alla sua famiglia, alla sua infanzia e alla sua adolescenza, invece molto importanti nel libro, per capire la scelta stessa dell'autore di entrare nei marine e per comprendere la sua mentalità nell'affrontare questa esperienza. Il regista (in continuità stilistica con gli altri film) incornicia momenti della vita di Swofford prima di diventare *jarhead* in brevissimi flash avulsi dalla diegesi, con i quali il protagonista narratore ci interpella direttamente, invitando noi spettatori a guardare laddove concesso ed impedendoci di soddisfare la nostra curiosità nel caso del suo concepimento, avvenuto vent'anni prima in un albergo di Honolulu durante il servizio del padre nel Corpo dei Marine.

Il film è semplice, ben recitato e lontano da un'intenzione emulativa nei confronti degli altri film di guerra hollywoodiani. Le citazioni frequenti a livello formale (e musicale: Swoff, in un'altra interpellazione, si rivolge direttamente a un fantomatico responsabile della colonna sonora per chiedere, una volta per tutte, una colonna sonora per la sua guerra, stanco di ascoltare solo i brani storici legati al Vietnam) dei grandi colossi della cinematografia di guerra sono, a mio avviso, gli strumenti che Mendes utilizza per evidenziare la singolarità di una pellicola che racconta il nulla, nel vero senso della parola, che racconta l'attesa e la noia, senza annoiare mai.

Marcella De Marinis

Note

1. Francesco Cattaneo, "Il deserto dell'umano", *Cineforum*, n. 453, aprile 2006, p. 18.

Jarhead

Art Attack. Impara l'arte e mettila nel marketing

Cosa ci fa un'automobile in mezzo alla folla di un evento sportivo o appesa alla facciata di un grattacielo? E dei blocchi di ghiaccio da una tonnellata riempiti di jeans che sembrano essere caduti dal cielo? E un gigantesco pallone da calcio atterrato su di un'automobile davanti a un centro commerciale di Bangkok? Sono tre differenti campagne promozionali ideate rispettivamente per il lancio di New Mini nel 2002, la campagna tedesca di Wrangler del 2005 e la campagna Nike pensata in occasione del campionato europeo di calcio del 2004[1].

Le tre campagne promozionali sopra riportate hanno la peculiarità di essere considerate tutte operazioni di Guerriglia Marketing[2] cioè campagne pubblicitarie che ricorrono ad un'insieme di tecniche di comunicazione non canoniche: come un guerriero in azione, pretendono l'attenzione dei potenziali consumatori attraverso l'originalità spiazzante, il divertimento inaspettato e la curiosità. Lo scopo principale del Guerriglia Marketing è quello di ottenere il massimo della visibilità con il minimo dell'investimento. Per questo, l'utilizzo di campagne-guerriglia si adatta meglio a piccole e medie imprese, che vogliono guadagnarsi un angolo sicuro nel mercato di riferimento senza però poter disporre di sostanziosi budget.

Una campagna di Guerriglia Marketing sfrutta il costante bisogno di novità dei sistemi di comunicazione creando pseudo-eventi in grado di integrare l'immagine dell'azienda con il tessuto culturale del soggetto contemporaneo. Uno pseudo-evento si propone innanzi tutto come una situazione non spontanea, ma pianificata appositamente, affinché possa essere riprodotta dai media. Il successo dell'evento sarà determinato proprio dalla copertura mediatica e dal *rumore* che provocherà, ma il suo legame con la realtà circostante rimarrà ambiguo. La natura di uno pseudo-evento è autocelebrativa e permette di dare origine ad una comunità di fedeli che seguiranno con devozione tutti gli altri eventi che ogni pseudo-evento, per sua natura, genererà[3].

Come si cercherà di mettere in luce attraverso i casi riportati, il media mix, cioè la composizione calibrata di media utilizzati in una campagna pubblicitaria, che meglio si adatta ad una promozione-guerriglia è generalmente composto da on-line marketing, event marketing, direct marketing e merchandising.

Fino ad ora si è cercato di definire — attraverso l'intuizione talvolta presuntuosa del neofita, senza nessun intento esaustivo, e con una certa consapevole superficialità — quelle che sono, ai fini di questo intervento, le peculiarità di funzionamento del Guerriglia Marketing.

Quello che rende entusiasmante il tentativo di studio di questa strategia di comunicazione non convenzionale è la possibilità di rivolgersi alle sue più curiose manifestazioni attraverso uno sguardo interdisciplinare che, scavalcando la metodologia market-oriented, riesce a far emergere la sintonia che si registra tra la proposta del Guerriglia Marketing e le altre manifestazioni della cultura contemporanea. La strada che si vuole percorrere è quella di una rilettura del Guerriglia Marketing alla luce delle più note, e per questo più radicate, forme d'arte; meglio ancora, l'esperimento che si cerca qui di portare avanti vuole creare un contatto dialogico tra le espressioni artistiche della contemporaneità e certe forme di comunicazione pubblicitaria non convenzionale.

Qualche ulteriore esempio potrà esser utile al nostro scopo.

Nel 1917 suscitò un certo clamore l'idea di mettere un orinatoio in un museo. Qualche anno più tardi qualcun altro impacchettò una macchina da cucire e la intitolò *Il mistero di Isadore Ducasse*. Da quel momento in poi, gli artisti continuarono ad impacchettare isole, a dipingere le confezioni del cibo in scatola, ad ammucchiare pietre di basalto[4].

Come mise in luce Marchel Duchamp, il padre spirituale dei *ready made*, cioè prodotti comuni elevati ad oggetti d'arte, il lavoro del creatore non sta nel manipolare dei materiali attraverso l'uso sapiente di una tecnica, ma sta nella pura scelta: "Egli ha preso un articolo ordinario della vita di ogni giorno, lo ha collocato in modo tale che il suo significato d'uso è scomparso sotto il nuovo titolo e il nuovo punto di vista — ha creato un nuovo modo di pensare quell'oggetto"[5]. I *ready made* destabilizzano perché utilizzano come strategia retorica quella del prelievo e della successiva ricontestualizzazione.

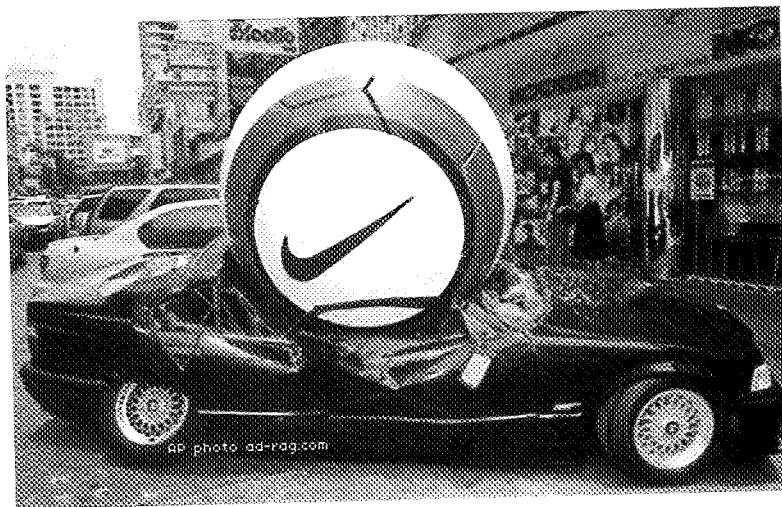
Il percorso tracciato dalle avanguardie artistiche si inscrive in un preciso processo d'elisione dell'arte da cavalletto, non solo attraverso la negazione dell'arte come espressione di un saper fare, ma anche come processo di continua dislocazione delle soglie del museo. L'arte si dissipa in ogni senso: sui corpi dei *performers*, nelle strade, nella quotidianità.

In questa continua sfasatura dei contesti di riferimento deputati, rischiando forse di forzare un po' la mano, sembra di potere rintracciare, nella forza attrattiva del Guerriglia Marketing, la stessa capacità di prelevare e ricontestualizzare gli oggetti tipica di certi momenti artistici. La logica del *cut and paste*, del prelevare

e ricontestualizzare, che sostiene diverse campagne guerriglia permette di negare la volontà manipolatoria della campagna pubblicitaria sul possibile acquirente. Il Guerriglia Marketing tenta di provocare, spiazzare e coinvolgere dal basso i propri interlocutori, attraverso un meccanismo di ribaltamento della tradizionale campagna pubblicitaria che si concretizza in una nuova esperienza di consumo. Il Guerriglia Marketing conferisce valore all'esperienza che si fa con l'oggetto reclamizzato. Il fruitore della campagna consuma il messaggio e non l'oggetto, come direbbe Baudrillard. La sensazione di non essere l'obiettivo di un campagna pubblicitaria abbatte le difese che ormai il consumatore contemporaneo ha sviluppato nei confronti dei meccanismi promozionali, favorendo un approccio ludico, ma soprattutto esperienziale agli oggetti promossi.
Alla base di questi recenti concetti di marketing si riscontra l'idea di fornire al consumatore un approccio relazione agli oggetti, piuttosto che una determinata quantità di oggetti. La marca si prospetta come un'entità dialogica, relazionale appunto, che muta e si adatta al tempo allo spazio, ma soprattutto al consumatore. Quest'ultimo "tende sempre di più a vivere la marca non soltanto come se fosse un individuo con il quale è possibile stabilire una relazione, ma anche come un individuo che ha su di lui una precisa opinione, rispetto alla quale egli formula ipotesi più o meno attendibili"[6]. La marca e il prodotto costruiscono il proprio consumatore e si adattano ai suoi mutamenti. Il nuovo consumatore è guidato dagli impulsi e dai desideri, invece che dalla necessità e dal bisogno, è motivato dall'estetica e non dall'etica, ed è alla costante ricerca di esperienze ludiche che annullino la dimensione razionale[7]. Non a caso, il consumatore postmoderno si appresta al consumo in termini polisensuali: è un "*sensation seeker*" che si affida sempre più ai sensi, in particolare al tatto. L'esperienza del soggetto postmoderno si inscrive infatti in un generale "*declino del primato della mente e della vista*"[8].

Altri esempi aiuteranno ad illustrare meglio il percorso scelto. Il rapporto tra arte e pubblicità è ormai cosa di vecchia data. Sull'onda del divertimento di rintracciare nelle strategie pubblicitarie alcuni espedienti retorici delle avanguardia artistiche, è possibile individuare alcune assonanze tra i due contesti espressivi che, è forse superfluo ribadirlo, ormai condividono gli stessi strumenti, mezzi e risorse[9].
Il giovane Andrew Fisher nel 2005 mise all'asta la propria fronte come spazio pubblicitario per la durata di un anno. La trovata innescò un meccanismo di offerte crescenti e un dibattito on line che condusse Andrew nei salotti televisivi della Fox e della ABC. Spuntarono da tutte le parti emuli e versioni alternative di porzioni di corpo da *brandizzare* a pagamento. Finalmente l'asta si chiuse. La SnoreShop si aggiudicò il capo di Fisher per poco più di 37.000 dollari. Quello che inizialmente poteva sembrare un esempio spregiudicato di *body art* portato avanti da uno scaltro artista intento a far due soldi attraverso l'accusa diretta all'ingerenza della pubblicità che arriva a privarci del nostro stesso corpo, in realtà non era che la geniale trovata della SnoreShop artefice, con la complicità di Fisher, dell'intera operazione
Ora-Ïto, invece, giovane designer di fama mondiale, riuscì ad imporsi alle più grandi multinazionali grazie ai lavori che pubblicava sul proprio sito web. Nulla di sconveniente se non fosse che i lavori che pubblicava non esistevano, erano dei falsi assoluti, poiché il ragazzo non aveva mai lavorato per i brand di cui si faceva promotore di un *restyling*. Da lì a breve piovvero gli ordinativi.
Da qui sembra si possa sostenere che un'altra strategia del Guerriglia Marketing sia quella della creazione del falso, un falso talmente assurdo da risultare vero. Per rilanciare l'immagine di Riccione e ripresentare la proverbiale accoglienza romagnola, nell'estate del 2001 venne organizzata una campagna che prevedeva la simulazione dell'atterraggio di una navicella aliena in terra di Romagna, suscitando l'interesse e lo scompiglio nella stampa locale. Altro esempio interessante è quello della promettente stilista anglo-nipponica Serpica Naro, discusso caso della settimana della moda di Milano 2005. Grazie all'interessante book della stilista, al sito Internet, agli uffici stampa italiano, inglese e giapponese, agli showroom a Tokyo e Londra e ad un passato di scelte commerciali discutibili, la giovane designer è riuscita ad attirare l'interesse della Camera Nazionale della Moda e quello della stampa che, raccoltasi alla sfilata inaugurale, si è resa conto che Serpica Naro non era altro che un bluff organizzato dai lavoratori precari del settore della moda. Recentemente, Serpica Naro si è trasformato in un vero marchio *open source*[10].

Quello che sembra realizzarsi con queste proposte comunicative è ancora una volta una forma di dissipazione, nel caso specifico la dissipazione della fiducia in un sistema, un sistema pacificamente condiviso, quello della comunicazione.
Ciò che sembra realizzarsi è uno slittamento dei livelli di realtà che manda in cortocircuito non solo le modalità di promozione di un prodotto, ma anche il possibile consumatore. In questo senso, il cinema risulta essere sempre in prima linea. Tutti ricorderanno il trailer, interessante a tal proposito anche il sito Internet[11], di *Se mi lasci ti cancello* (*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, Michel Gondry, 2004) che promuoveva con lo stile tipico delle televendite, i servizi di cancellazione della memoria di Lacuna Inc. Ancora diverso, invece, il caso delle involuzioni tra livelli di realtà predisposte in *Adaptation* (Spike Jonze, 2002)[12].
Qualche tempo fa ha creato non poche polemiche il sito web del Godsend Institute, la clinica specializzata in clonazione umana diretta dal dottor Richard Wells. Lo scandalo è rientrato quando si è scoperto che il sito Internet era stato costruito *ad hoc* per il lancio del film *Godsend* (Nick Hamm, 2004); nessun particolare del sito web, però, tradiva la reale funzione di quelle pagine, che riportando dettagli precisi, contatti e spiegazioni scientifiche sulla clonazione umana e impacchettate come fossero un sito informativo di una istituto serio e rispettabile, negavano la funzione promozionale assicurando allo stesso tempo una copertura mediatica sensibile.
Un cortocircuito ben più complesso si realizza, invece, con la campagna promozionale della serie televisiva *Lost* il cui sito Internet fornisce indicazioni del tutto verosimili non solo sulla Oceanic Airlines, ma anche sulla Dharma Industries[13]. Quello che però destabilizza è la scoperta di trovarsi all'interno di un congegno ben più ampio per cui il serial sarebbe solo un frammento tra i progetti della Dharma Industries, ideato per mettere gli uomini a conoscenza di un programma ben più allarmante.
Non mancano in ambito cinematografico, anche casi di campagne marketing più orientate verso la dimensione esperienziale. Il recente *Sanguece*, film *low budget* diretto da Libero de Rienzo, ha visto coinvolti nella campagna pubblicitaria l'intero staff del film sguinzagliato per le vie di Roma a citofonare alle case per avvisare i possibili spettatori dell'imminente uscita del film. Il tutto è stato ac-

Secret off

Nike

compagnato da una distribuzione del merchandising in stile *bookcrossing*. Per il lancio americano dell'ultima stagione dei *Sopranos*, invece, un consistente numero di taxi newyorkesi venne avvistato mentre circolava per le vie della grande mela con un braccio che pendeva fuori dal bagagliaio, suggerendo all'attento passante, di trovarsi testimone di un delitto malavitoso.

Nel percorso talvolta pernicioso e spesso instabile che si è provato a tracciare si è inseguita l'idea di mettere in mostra come la proposta del Guerriglia Marketing rielabori appieno l'eredità di certe sperimentazioni artistiche privandole della riflessione teorica che le sostiene e spostando l'accento sul puro intrattenimento e il coinvolgimento del consumatore-spettatore-attore di una campagna pubblicitaria: un soggetto sempre più annoiato e avvilito dalle tradizionali campagne promozionali che vuole istaurare con il prodotto un nuovo tipo di rapporto, di natura dialogica. Le capacità dissipatorie del Guerriglia Marketing di cui si è cercato di dare un esempio, sovvertono i meccanismi, ma senza volerli destabilizzare definitivamente. Le campagne guerriglia re-mediano strategie retoriche già note (come ad esempio quella del *ready made*), le rielaborano e adattano ai contesti odierni. In questo senso, la proposta di intrattenimento pubblicitario del Guerriglia Marketing è emblematica di un dato culturale diffuso che vede una rinnovata voglia di partecipazione dal basso. Partecipazione ad un immaginario, che può essere quello proposto da un brand piuttosto che l'universo funzionale di un prodotto audiovisivo, che si traduce in puro intrattenimento di superficie. La partecipazione è un'azione volubile e istantanea, come denunciano le pratiche del *flash mob* e del *cosplaying*, attività di interazione improvvisa e affrettata che lasciano nei pochi minuti che occupano, il tempo che trovano.

Roberto Braga

Note

1. Desidero ringraziare la professoressa Maria Luisa Bionda per il materiale fornitomi.
2. Altri esempi di campagne Guerriglia Marketing si possono rintracciare al sito Internet http://www.guerrigliamarketing.org, dove è rintracciabile anche il manifesto di Guerriglia Marketing.
3. Sul concetto di pseudo-evento si rimanda a Daniel J. Boorstin, *The Image. A Guide to Pseudo-Events in America*, New York, Atheneum, 1987.
4. Ci si riferisce all'opera di Joseph Beuyes del 1982 quando, invitato a partecipare alla settima edizione della mostra "Documenta" nella cittadina di Kassel, l'artista formò un triangolo composto da 7000 pietre di basalto ognuna delle quali sarebbe stata prelevata da chiunque contro il versamento di una somma di denaro utilizzato successivamente per piantare settemila nuove querce negli spazi circostanti la città di Kassel.
5. Dichiarazione di Marchel Duchamp rilasciata sulle pagine di *The Blind Man*, rivista edita dallo stesso Duchamp che, a fronte delle polemiche suscitate dall'opera *Fontana*, finse di difendere il suo alter ego R. Mutt, reputato autore dell'opera incriminata.
6. Vanni Codeluppi, *Il potere della marca. Disney, McDonald's, Nike e altre*, Torino, Bollati e Boringhieri, 2001, p. 28.
7. Giampaolo Fabris, *Il nuovo consumatore: verso il postmoderno*, Milano, Franco Angeli, 2003, pp. 43-52.
8. *Ibidem*, p. 51.
9. Elio Graziali, *Arte e pubblicità*, Milano, Mondadori, 2001.
10. http://www.serpicanaro.com/.
11. http://www.lacunainc.com/.
12. Il film ha ricevuto la nomination all'Oscar per la categoria "Best Adapted Screenplay", benché il film non sia tratto dal romanzo *The Orchid Thief*; si tratta piuttosto del racconto di un tentativo di adattamento cinematografico. L'Academy mise in chiaro che, in caso di vittoria, i due fratelli si sarebbero dovuti dividere una sola statuetta. I *credits* del film, dal canto loro, includono il fratello fittizio di Charlie Kaufman, Donald, come co-sceneggiatore. Il film è anche dedicato alla sua memoria. Charlie e Donald ottennero una candidatura anche ai Golden Globe.
13. Cfr. Valentina Re, "*Da The Blair Witch Project a Lost*: il web e i limiti del testo", *Cinergie.. Il cinema e le altre arti*, n. 11, marzo 2006, pp. 56-57.

Cine-Utopie: *Expanded Cinema* di Gene Youngblood

We invent the future in the present.
We are what we think
the future will be[1].

Expanded cinema[2] è un testo spesso citato negli studi riguardanti la videoarte, il cinema sperimentale e l'arte dei nuovi media. In effetti, Gene Youngblood offre un'ampia descrizione del panorama dell'arte di fine anni Sessanta spaziando dal cinema, alla videoarte, ai primi esperimenti di computer art, agli ambienti multimediali, fino all'arte plastica. Ma, probabilmente, il testo è più generalmente conosciuto per la vulgata del concetto di *expanded cinema* che riduce la nozione di "espansione" del cinema alle forme di media che lo seguono temporalmente, in particolare il video e il computer. Non mancano, ovviamente, letture più approfondite ed interessanti del testo. Solo per citare due autori del panorama italiano, anche se il testo non ha mai ricevuto una traduzione italiana integrale, segnalo quella di Vittorio Fagone nel suo *L'immagine video*[3] e quella proposta da Sandra Lischi nell'articolo "In Search of Expanded Cinema"[4].
Si è spesso, però, cercato di estrarre le riflessioni sui nuovi media e sul loro utilizzo in campo artistico sviluppate nel libro dal contesto generale, riducendolo ad una visione utopica, datata, fortemente idealista e, di conseguenza, trascurabile. Non mi sembra, invece, del tutto privo di interesse soffermarsi a rileggere proprio questa cornice di analisi sociale, non tanto per verificarne la sua veridicità o per cercare nella nostra società la concretizzazione delle linee di sviluppo prefigurate dal testo, ma per poterla confrontare con un altro genere di utopia sociale, quella espressa dalle avanguardie storiche.
I rapporti tra avanguardia cinematografica degli anni Venti e Trenta, il cinema d'artista americano del dopoguerra e la nascente videoarte sono già stati affrontati in numerosi testi[5]. Più raramente sono stati avvicinati i progetti sociali e le analisi dei rapporti arte/società sottesi da questi movimenti. Si è preferito, infatti, concentrare l'attenzione principalmente sulle somiglianze relative ai rapporti tra arte e istituzioni artistiche o su quelle relative ai mezzi espressivi adottati. Tuttavia, l'influenza dell'arte nel sociale e la costituzione di una politica dell'arte rappresentano un aspetto caratterizzante sia dell'avanguardia storica (si pensi a movimenti quali *De stijl* o il *Bauhaus*) che dell'avanguardia degli anni Sessanta/Settanta (si pensi ad artisti come Joseph Beuys). Che il progetto di cambiamento sociale attraverso l'azione artisti-

ca, o perlomeno il fatto di considerare l'arte come portavoce di un'imminente evoluzione o rivoluzione sociale, sia una condizione non solo importante ma fondante del fenomeno dell'avanguardia è un concetto ormai diffuso a livello critico. Cercando di trasportare tale definizione di avanguardia, sviluppata a livello della critica d'arte negli anni Sessanta/Settanta al campo cinematografico, Albera nel suo libro *Avanguardie* scrive:

> se essa [l'avanguardia] si definisce inizialmente attraverso la sua pratica sociale all'interno dell'ambito stesso (si colloca all'avanguardia in rapporto ad un insieme) conserva comunque [...] una dimensione politica sotto due aspetti: la sua pratica sociale (gruppo, azione pubblica) e la sua "coscienza storica del futuro" o il suo utopismo. Il *momento* di "avanguardia", come politica dell'arte all'interno dell'ambito artistico, dura appena il tempo di portare a termine il progetto più ambizioso di una quasi 'sparizione' dell'arte, della sua dissoluzione nel sociale — che assolutizza uno dei tratti che i sansimoniani e tanti altri gli avevano accordato — o di rinunciare ad esso[6].

Come si potrà capire dalle brevi riflessioni che seguiranno, i due aspetti della dimensione politica delle avanguardie descritti da Albera sono riscontrabili appieno anche nel pensiero di Youngblood. Non solo, secondo l'autore di *Expanded Cinema*, gli artisti hanno una visione più chiara rispetto ai loro contemporanei del futuro e delle linee di tendenza del mutamento sociale, ma attraverso la loro pratica artistica contribuiscono a realizzare tale evoluzione. La "dissoluzione" del campo artistico nel sociale è, per Youngblood, già all'opera, dato che i limiti comunemente tracciati tra arte, scienza, religione e società cominciano a perdere senso di fronte alla nuova società che si preannuncia.
Per comprendere l'utopia sociale descritta da Youngblood, è necessario partire dalla visione dell'epoca e dalla "coscienza storica del futuro" espressa in *Expanded Cinema*. Youngblood definisce l'epoca presente come *era Paleocibernetica*, si tratta di un periodo di passaggio dall'era industriale a quella *Cibernetica*. Caratteri peculiari dell'era in germe a quella presente sono le nuove relazioni che si instaurano tra uomo e uomo e tra uomo e ambiente e, di conseguenza, lo sviluppo e la presa di coscienza di nuove capacità da parte degli individui.
L'importanza assunta dal *network* dei media è, secondo Youngblood, l'aspetto più evidente del mutamento sociale in atto. Il cinema non è più qualcosa dentro l'ambiente, ma la "rete" intermediale composta da cinema, televisione, radio, riviste, libri, giornali rappresenta il nostro ambiente, "un ambiente di servizio che incorpora un messaggio dell'organismo sociale. Stabilisce il significato della vita, crea canali di mediazione tra uomo e uomo e tra uomo e società"[7].
Lo sviluppo tecnologico, quindi, non tanto ricrea i rapporti tra individuo e ambiente, quanto più si sostituisce all'ambiente precedente. Ciò ha importanti conseguenze, dato che per la prima volta nella storia dell'uomo nell'era Cibernetica l'uomo non solo "partecipa ma veramente ricrea il suo ambiente sia fisicamente che psichicamente, e di contro è condizionato da esso"[8].
I nuovi media estendono il nostro ambiente fisico, provvedendo un flusso costante e rapido di immagini del mondo. E, di conseguenza, sviluppano nuove capacità sensoriali e psichiche dello spettatore, espandendo la sua coscienza della realtà.

> Come il computer, la televisione è una potente espansione del sistema nervoso dell'uomo. Come il sistema nervoso è l'analogo del cervello, la televisione in simbiosi con il computer diventa l'analogo del cervello totale del mondo. Estende la nostra visione della più lontana stella e delle profondità marine. Ci permette di vedere noi stessi e di vedere dentro noi stessi. La videosfera trascende la telepatia[9].

La visione "evoluzionista" della società e dell'arte è un carattere che accomuna tutte le esperienze d'avanguardia, non esiste pensiero di avanguardia senza tale concezione. Denys Riout a proposito di questa costante dell'avanguardia osserva:

> L'avanguardismo prende atto della crisi del presente nel momento in cui dà per scontato il suo superamento. Tributario di una struttura temporale, esso postula, almeno implicitamente una fede indefettibile nel progresso. [...] È una concezione dello sviluppo delle arti che comporta l'esistenza di grandi miti unificatori, capaci di inscrivere le innovazioni in una prospettiva teleologica. La pietra di paragone di questa "storia sacra" resta il modello hegeliano. Tesa verso una verità ultima, l'arte è destinata a scomparire, o a diventare superflua, una volta raggiunto il suo scopo[10].

È facile riscontrare l'archetipo della "storia sacra" anche nel pensiero di Youngblood, l'arte in quest'epoca di passaggio è destinata a trasformarsi e ad abbandonare gli ambiti ristretti del proprio campo per svolgere la propria missione salvifica nei confronti della società.
Altra importante conseguenza di tale visione consiste nel fatto che le "conquiste" in campo artistico e sociale diventano punti di non ritorno, qualsiasi concessione all'arte del "passato" si prefigura come un passo indietro non solo della storia dell'arte ma della storia umana *tout court*.

> *L'evoluzione radicale* non è mai statica; è un perpetuo stato di polarizzazione. Possiamo pensarla come una *rivoluzione involontaria*, ma qualunque sia la terminologia che vogliamo applicare tale è la condizione del mondo di oggi, l'ambiente nel quale l'artista deve lavorare. L'evoluzione radicale sarebbe più gentile se fosse meglio compresa; ma ciò non avverrà finché l'intrattenimento commerciale continuerà a rappresentare una "realtà" che non esiste[11].

Come in altri movimenti d'avanguardia (come ad esempio nel futurismo o nel costruttivismo), anche qui il motore storico è individuato nello sviluppo tecnologico che rende possibile il cambiamento sociale agendo direttamente sulle capacità fisiche e psichiche dell'uomo. All'artista e all'arte è affidato non solo il ruolo di "profeta" della nuova era ma, anche e soprattutto, di guida attraverso le possibilità offerte dalle nuove tecnologie verso l'acquisizione di un nuovo stato di coscienza.

> L'arte è il linguaggio attraverso il quale percepiamo le nuove relazioni al lavoro nell'ambiente, sia fisiche che metafisiche. In effetti, l'arte è lo strumento essenziale per lo sviluppo di quella coscienza[12].

L'artista, quindi, in questa visione prevarica il campo che gli è proprio, sovrapponendosi alle funzioni dello scienziato, del politico, del sociologo. In particolare, Youngblood gli assegna la funzione di scienziato progettista e di ecologista.
Per capire sotto quali aspetti le funzioni dell'artista assomigliano a quelle di uno scienziato progettista si deve comprendere che, nelle loro più ampie implicazioni, arte e scienza sono la stessa cosa. In entrambi i casi, secondo Youngblood, si tratta di mettere ordine nei fatti dell'esperienza e, di conseguenza, rivelare le relazioni tra uomo e il suo ambiente circostante con tutto il loro nascosto potenziale. In pratica, l'artista separa le immagini dal loro significato simbolico "ufficiale" e ne rivela il loro potenziale, il loro processo, la loro vera realtà, l'esperienza della cosa.

> L'artista non mette in evidenza nuovi fatti ma crea un nuovo linguaggio di informazioni concettuali attraverso le quali arriviamo ad una nuova e più completa comprensione dei vecchi fatti, espandendo così il nostro controllo sull'ambiente interiore ed esteriore[13].

Come si può notare, non si tratta di sostituire un vecchio apparato simbolico con un altro, ma di arrivare tramite l'uso dei nuovi media e tramite le capacità dell'artista ad una più reale comprensione dell'ambiente circostante. L'artista, in virtù del proprio "senso intuitivo delle proporzioni", ha il compito di guidare il resto dell'umanità verso una nuova conoscenza e coscienza della realtà; possiede, usando un paragone dello stesso Youngblood, quello che in musica è l'orecchio assoluto, e grazie a questo risponde alla necessità di comprensione di quello che noi solamente apprendiamo. Ugualmente, in tali termini può essere compresa la sovrapposizione di ruoli tra artista ed ecologista, dato che l'ecologia è definita come lo studio delle relazioni tra un organismo e il suo ambiente.

> In tale maniera, si può capire come l'ecologia sia arte nel senso più fondamentale e pragmatico, dato che espande la nostra comprensione della realtà[14].

Il pubblico grazie all'opera dell'artista diventa artista anch'esso, raggiungendo un livello di comprensione della realtà e di potenziamento delle proprie capacità fisiche e psichiche altrimenti solo intuite. Se si confronta questa idea della funzione dell'arte come "educatrice della psiche" del pubblico, con quella esposta da Hans Richter nello scritto *L'anima mal addestrata* del 1924, non si potranno non notare netti punti di contatto.

> La cultura di queste "leggi"[15] non ci dà affatto soltanto la possibilità di mettere in circolazione sul mercato artistico prodotti nuovi o "migliori", ma fa parte dei problemi elementari dell'educazione della nostra psiche, che in tal modo viene dotata di una certa "capacità di pensiero" - che è prevista nella sua struttura ma rimane infruttuosa. Questa capacità di pensiero dà all'anima dei mezzi potenti: capacità di giudizio e attività, e cioè qualità che tornano a vantaggio di tutto l'uomo nel suo operare e che sono indispensabili per il suo orientamento generale[16].

Di contro, l'intrattenimento commerciale non è né scienza e né tanto meno arte, dato che risponde solo al gusto comune, alla visione generalmente accettata, per paura di andare contro la visione dello spettatore. Anche nel caso del rapporto tra arte e intrattenimento commerciale,

il pensiero di Youngblood ripercorre un *topos* frequente nelle esperienze dell'avanguardia cinematografica e del modernismo degli anni Venti. Secondo Youngblood, il cinema commerciale non solo non è creativo, ma distrugge realmente l'abilità dell'uomo di apprezzare e partecipare al processo creativo. Non portando nessuna nuova informazione riguardante la conoscenza dell'ambiente, ma anzi perpetrando ed assecondando la "falsa coscienza" dello spettatore, aumenta l'entropia del sistema e frena l'attività "educatrice" dell'arte. In alcuni passaggi, il libro di Youngblood sembra riecheggiare apertamente il dibattito degli anni Venti sul rapporto tra cinema d'avanguardia e cinema commerciale, rispecchiando lo schema di contrapposizione purezza/impurità. Basta confrontare questo passo di *Expanded Cinema* con un passaggio del *Manifesto della cinematografia futurista* (1916) riportato di seguito.

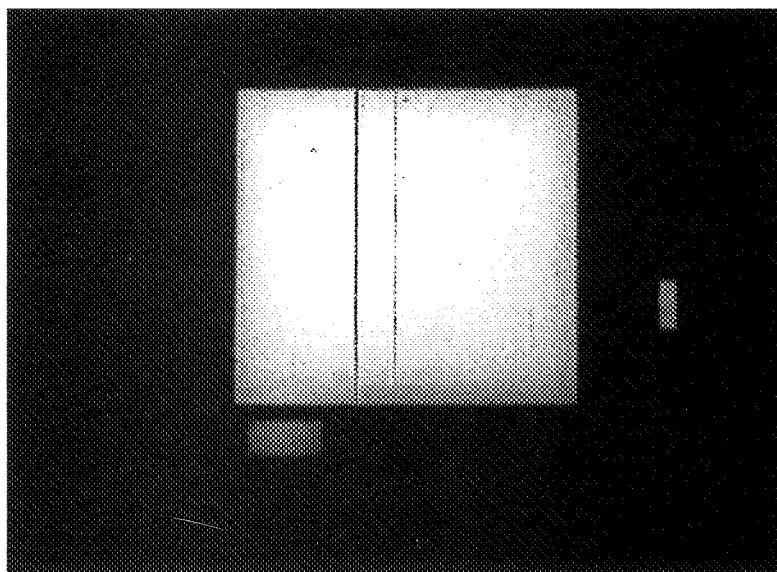
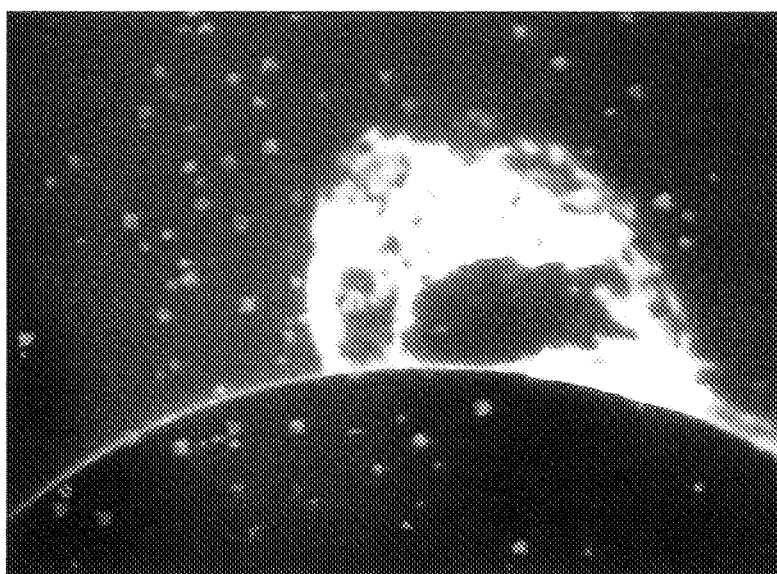
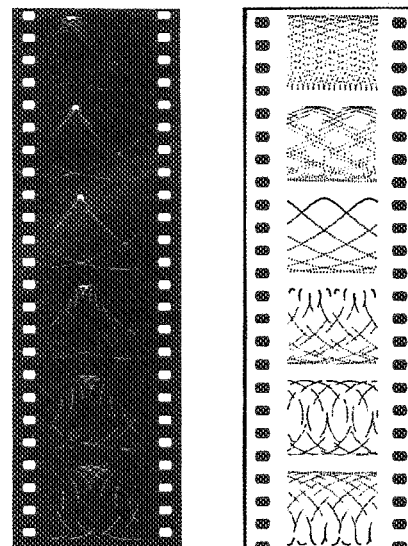
> Paradossalmente questo fenomeno porta con se il potenziale di liberazione del cinema dal cordone ombelicale che lo lega al teatro e alla letteratura, fino a forzare i film a espandersi verso più complesse aree di linguaggio e di esperienza[17].

> A prima vista, il cinematografo, nato da pochi anni, può sembrare già futurista cioè privo di passato e libero da tradizioni: in realtà, esso, sorgendo come "teatro senza parole", ha ereditate tutte le più tradizionali spazzature del teatro tradizionale. [...] Il cinematografo è un'arte a sé. Il cinematografo non deve dunque mai copiare il palcoscenico. Il cinematografo, essendo essenzialmente visivo, deve compiere anzitutto l'evoluzione della pittura: distaccarsi dalla realtà della fotografia, dal grazioso e dal solenne.[...] OCCORRE LIBERARE IL CINEMATOGRAFO COME MEZZO DI ESPRESSIONE per farne lo strumento ideale di UNA NUOVA ARTE immensamente più vasta e più agile di tutte quelle esistenti.

Come si può notare, i rapporti che legano a doppio filo (quello strettamente afferente al campo artistico e quello relativo al campo sociale) il pensiero di Youngblood e l'avanguardia cinematografica, sono evidenti. A distanza di una cinquantina d'anni tra le due esperienze, è possibile riscontrare gli stessi archetipi di visione dello stato e della funzione dell'arte, dell'artista, della società, dei rapporti tra arte/società, dei rapporti tra "nuova arte" ed arte istituzionale. Quanto detto, ovviamente, non sminuisce l'apporto originale di *Expanded Cinema* all'analisi delle esperienze artistiche degli anni Sessanta/Settanta, ma rileva la parentela di questo testo con l'esperienza e le ideologie dell'avanguardia artistica e cinematografica dell'inizio del Novecento.

Alessandro Bordina

Note

1. Gene Youngblood, *Expanded Cinema*, New York, P. Dutton & Co. Inc., 1970, p. 69.
2. Il libro non è mai stato tradotto integralmente in italiano. L'edizione originale è disponibile liberamente online su diversi siti. Uno di questi è http://www.vasulka.org/Kitchen/K_Essays.html, 15 giugno 2006. Le successive citazioni del testo sono mie traduzioni.
3. Vittorio Fagone, *L'immagine video. Arti visuali e nuovi media elettronici*, Milano, Feltrinelli, 1990.
4. Sandra Lischi, "In Search of Expanded Cinema", Cinema & Cie, n. 2, primavera 2003, pp. 82-95.
5. Un testo per tutti, Sandra Lischi, *Cinema video*, Pisa, ETS, 1996.
6. François Albera, *Avanguardie*, Milano, Il Castoro, 2004, pp. 16-17.
7. G. Youngblood, *op. cit.*, p. 54.
8. *Ibidem*, p. 55.
9. *Ibidem*, p. 260.
10. Denys Riout, *L'arte del ventesimo secolo - Protagonisti, temi correnti*, Torino, Einaudi, 2002, p. 7.
11. G. Youngblood, *op. cit.*, p. 50.
12. *Ibidem*, p. 47.
13. *Ibidem*, p. 71.
14. *Ibidem*, p. 346.
15. Richter si riferisce alle leggi funzionali alle quali sottostanno le sensazioni umane.
16. Paolo Bertetto, *Il cinema d'avangurardia. 1910-1930*, Venezia, Marsilio, 1983, p. 261.
17. G. Youngblood, *op. cit.*, p. 58.

Rhytmus 21

Dog Star Man

Arabesque

Simply Brenda

The Closer, l'altra faccia del poliziesco contemporaneo

Rossella O'Hara, a suo tempo, dichiarava che ci avrebbe pensato domani, che dopotutto domani era un altro giorno, eccetera eccetera. Atlanta era in fiamme e lei si sarebbe dovuta rimboccare le maniche per riconquistarsi la sua terra ed il suo uomo. Dopo più di sessantacinque anni da *Via col vento* (*Gone with the Wind*, Victor Fleming, 1939) Atlanta ha smesso di bruciare, ma le solide bellezze del Sud degli Stati Uniti continuano a rimboccarsi le maniche.

Nell'estate del 2005, la rete televisiva via cavo TNT ha mandato in onda la prima stagione di una serie che in breve è diventata un piccolo caso, riscuotendo ottime critiche e altrettanto ottimi ascolti[1] "They'll bring you in. She'll make you talk", era lo *slogan* di presentazione di *The Closer*, poliziesco ambientato sullo sfondo della città di Los Angeles che, piuttosto eccentricamente rispetto al panorama televisivo attuale, viene costruito direttamente sulla meravigliosa protagonista: il vice capo della squadra omicidi Brenda Leigh Johnson, "Colei che ti farà parlare".

Recentemente si è discusso parecchio di come sempre più spesso siano i personaggi femminili a guadagnare spazio all'interno delle serie di genere poliziesco. In questo caso non è molto interessante soffermarsi sulla questione se non si calcola preliminarmente la portata del personaggio, tipo assolutamente poco canonico rispetto alle attuali colleghe *detective* del piccolo schermo. Tanto sicura e a suo agio nella stanza interrogatori del distretto quanto scombinata nel privato, la Johnson (interpretata da una bravissima Kyra Sedgwick) arriva da Atlanta alla "Città degli Angeli" per capitanare un'unità di *detective*, praticamente solo uomini, che certo non la vede di buon occhio. Non soltanto (ma soprattutto) perché donna, quanto per i modi gentili, i commenti da svampita ed il suo ringraziare tutti per qualsiasi inezia almeno per un paio di volte. "Miss Atlanta", il nomignolo affibbiatole dal tenente Provenza e dal detective Flynn, le calza a pennello, ma quello che loro all'inizio non sanno è che il vice capo sa invece il fatto suo e mantenendo il suo atteggiamento è in grado di ottenere molto: ad esempio la confessione decisiva di qualsiasi sospetto, chiudendo così anche il caso più difficile.

È un mondo di uomini, ed oltre ai già citati Flynn e Provenza, due duri – o che almeno cercano di esserlo – "alla Ellroy", sono molti coloro che ruotano attorno a Brenda. C'è Pope, il capo del distretto con cui ai tempi di Atlanta scoccò qualche scintilla, ma qui – come si dice nel *pilot* – è un'altra città e c'è un'altra moglie; c'è il sergente Gabriel, costretto suo malgrado a fare da autista a Miss Atlanta; c'è il capitano Taylor della "Furti e Rapine" che cercherà di creare problemi in ogni modo, lecito o meno; e infine c'è Fritz Howard, agente FBI che con pazienza si conquista qualche spazio nel privato del vice capo.

Se, come dicevamo, sul campo di battaglia Brenda Leigh Johnson sa esattamente come muoversi, mettendo a proprio agio anche il più reticente dei testimoni, per poi produrre prove schiaccianti, è tutto il resto della sua vita ad essere surreale. Oltre agli eccellenti dialoghi della serie, sono i tanti piccoli dettagli che caratterizzano in modo maniacale la protagonista a farne un grande personaggio. Il fatto che giri con una borsa enorme, alla Mary Poppins, contenente tutta la sua vita dentro e fuori l'ufficio, che beva grandi bicchieri di Merlot, che sia una *junk food addicted* con pasticcini al cioccolato nascosti ovunque e mangiati di nascosto, che si perda nella nuova metropoli perché non è in grado (o non vuole esserlo) di usare il GPS; o ancora il fatto che viva in una disordinata camera d'albergo perché non ha ancora trovato il posto ideale, per poi trasferirsi in una villetta che è stata la scena del crimine d'omicidio perché è deliziosa e "d'altra parte tutti abbiamo un passato." Sono tutte queste piccole cose, proiettate a trecentosessanta gradi, che riescono a dare concretezza e solidità al personaggio, e conseguentemente anche alla serie.

The Closer è un *police drama* decisamente atipico in un periodo televisivo in cui i canoni del genere sono profondamente mutati e ci si muove in due direzioni: la prima rappresentata dagli eredi del poliziesco puro, sull'onda delle serie storiche, ma estremizzato alla *The Shield*, tanto per fare un esempio, e l'altra, chiaramente derivativa dalla lezione dei vari *C.S.I.*, che si basa sulla scientificità delle prove che non mentono, in quanto non influenzate da emozioni e sentimenti. Semmai *The Closer* unisce la lezione del poliziesco storico a quella che pare essere un'altra tendenza forte delle serie contemporanee, al di là delle distinzioni di genere, ossia la costruzione totale dell'impianto della finzione attorno ad un unico carismatico personaggio[2], aspetto che solo di recente è tornato alla ribalta dopo anni in cui le narrative seriali sono state per lo più, con qualche eccezione, create sulle vicende di un gruppo più o meno nutrito di personaggi piuttosto che sul singolo. La concentrazione delle potenzialità e delle caratterizzazioni su un personaggio principale e la concomitante riformulazione dello statuto del protagonista, diminuiscono probabilmente il

The Closer

bisogno di un continuo rinnovamento delle situazioni, di un incessante spingersi oltre il limite della verosimiglianza delle circostanze. Nel caso specifico le vicende poliziesche di *The Closer* rimangono assolutamente canoniche, non avendo nulla a che vedere con i sempre più fantasiosi omicidi di *C.S.I.* ed epigoni, e per quanto riguarda l'atmosfera generale vengono evitati i modi e i tempi adrenalinici così cari ai più recenti prodotti seriali per la televisione, per rifugiarsi invece in tempi più lenti e "rilassanti" ed in una sottile ed apprezzabilissima ironia dei dialoghi e delle situazioni che s'insinua addentro la drammaticità delle vicende.
Anche la città, luogo dei misfatti, non è la solita metropoli indaffarata, ma pare fuori dal tempo, una Los Angeles prevalentemente notturna, piuttosto insolita nel modello televisivo, più simile a quella che Michael Mann ha messo in immagini in *Collateral* (2004). A contribuire al mantenimento di una godibilissima atmosfera vintage ci pensa l'onnipresente colonna sonora *soft jazz* che fa da sottofondo ad ogni scena e ne diventa parte senza però invaderla.
Sicuramente un prodotto minore, nei mezzi e nella spettacolarità, rispetto alle serie tv di punta, *The Closer* riesce comunque a ritagliarsi un suo spazio pur mantenendo un basso profilo ma un contemporaneo alto standard qualitativo, per fortuna apprezzato anche dal pubblico.
A conclusione della prima stagione le promesse sono state mantenute ed il vice capo, Miss Atlanta, novella Rossella, ha iniziato a definire i suoi spazi. Persino il detective Flynn, interpellato direttamente ne ha riconosciuto a suo modo il valore: "Capo, ha delle gambe stupende...". Al via negli Stati Uniti all'inizio dell'estate 2006, la seconda stagione è attesa in Italia (si spera) per l'autunno. E se l'anno scorso la TNT prometteva che il vice capo Johnson ci avrebbe fatto parlare, quest'anno annuncia che ci lascerà senza parole.

Anna Soravia

Note

1. La prima stagione di *The Closer* è stata trasmessa in Italia da Italia 1 tra settembre e dicembre 2005, incredibilmente in fretta rispetto alla programmazione USA. Negli Stati Uniti, la seconda stagione è partita a metà giugno 2006, sempre su TNT.
2. *House, M.D.*, con il suo omonimo protagonista, ne è un esempio lampante.

Un film per tutte le stagioni: *il made for TV movie*

Con l'arrivo della bella stagione anche il palinsesto televisivo pare caratterizzato da un clima vacanziero. Proprio come i loro spettatori, che si ritemprano dalle fatiche lavorative e dall'inverno al sole, anche i programmi televisivi sono messi a riposo per qualche mese in attesa di tornare in autunno ricaricati da idee nuove e brillanti, con conduttori abbronzati e rinnovate scenografie. Il palinsesto estivo si fa nel frattempo più elastico, disponibile ad accogliere al suo interno sia repliche di prodotti seriali (*Beverly Hills, 90210, Baywatch, La signora in giallo, La signora del West, L'ispettore Derrick*, solo per nominarne alcuni), sia evergreen amati dal pubblico di tutte le età (i Classici Disney, le schegge di storici sketch comici, da Vianello e Tognazzi, a Verdone e Troisi), che pessimi fondi di magazzino. A quest'ultima categoria appartengono, perlomeno secondo il pregiudizio diffuso, i made for tv movies, vale a dire quei prodotti assimilabili al film per il grande schermo, per durata e formato, ma pensati prodotti e realizzati esclusivamente per la diffusione televisiva. Quando si pensa al tv movie si pensa perciò al tipico prodotto che affolla i pigri e sonnacchiosi palinsesti pomeridiani estivi: un film non impegnativo, di scarso valore, poco curato sul piano estetico e caratterizzato da una modica quantità d' intrattenimento. Un tipico tappabuchi insomma, utile giusto a riempire quegli spazi lasciati vuoti dai programmi momentaneamente in vacanza.
Ma a ben guardare dietro a questa forma a metà strada tra cinema e televisione c'è molto di più e pertanto vale la pena dedicargli un'analisi meno superficiale. Lasciando quindi da parte il giudizio estetico proviamo a capire di che cosa stiamo parlando quando parliamo di tv movie e quali sono le dinamiche produttive e narrative che lo caratterizzano. Di produzione prevalentemente americana o tedesca il tv movie spicca nel panorama televisivo in primo luogo per la scarsa qualità delle immagini, che nascono senza un eccessivo dispiego di mezzi e sono pensate per la visione esclusiva sul piccolo schermo. Predominano poi le inquadrature in interni, in campo medio o in primo piano articolate in campo/controcampo, mentre è il dettaglio a dominare il quadro. Lo stile di questi prodotti è evidentemente influenzato dai modi di produzione e, successivamente, di programmazione: il tv movie è infatti un prodotto indispensabile nel palinsesto dei network americani, di cui occupa circa il 20% del *prime time*. La produzione dei tv movie resta quindi una delle risorse più significative per poter esibire dei

materiali inediti nel proprio palinsesto. Dal momento che si tratta di un prodotto di massa e che i network devono riempire grazie a questi prodotti circa 200 ore di programmazione in un anno, è evidente che s'impongano dei tempi di produzione limitatissimi, pari a un paio di mesi per l'elaborazione di soggetto e sceneggiatura e a circa 3 settimane per girare. Se comparati ad una produzione per il grande schermo la loro caratteristica predominante è proprio la velocità di realizzazione, che impone conseguentemente una logica del basso costo[1].

Dal punto di vista delle strutture produttive risulta evidente l'influenza dell'esperienza del serial: come le soap anche il tv movie è girato in tempi brevi e con pochi ciak. La rapidità dei tempi di lavorazione e la velocità con cui questo tipo di prodotto riesce a trattare temi di grande attualità ed interesse per l'opinione pubblica lo rende particolarmente funzionale al palinsesto televisivo. Spesso un vero e proprio instant-movie il film per la tv riesce facilmente a cavalcare l'onda di un fatto di cronaca. In altri casi invece è in grado di anticipare o seguire a ruota le atmosfere e le suggestioni di un film per il grande schermo, sfruttandone il battage pubblicitario: è il caso del *Titanic* televisivo di Robert Lieberman (1996) o del *Poseidon* di John Putch (2005). Si tratta sostanzialmente di un format, cioè di "uno schema di programma (dall'idea di base ai meccanismi di svolgimento fino ai moduli produttivi e agli elementi scenografici) che viene commercializzato sui mercati internazionali"[2].

Le questioni tecniche dettano la necessità di utilizzare un linguaggio standardizzato e d'immediata comprensione anche per le fasce di pubblico meno sofisticate e famigliari con il linguaggio cinematografico. L'altra caratteristica saliente del prodotto sta quindi nell'estrema accessibilità linguistica. L'azione come accade per altri prodotti, tipicamente televisivi quali sit-com e serial, è circoscritta fisicamente ed intellettualmente per stare dentro ai confini del video, indi rientrare nella realtà di una fruizione domestica. Ogni scena deve lasciar progredire la narrazione con pochi tempi morti. Ogni dialogo fornirà informazioni il più chiare possibile sulla vicenda, sul tema e sui personaggi. Troppa ambiguità e sfumature rendono il prodotto difficilmente accessibile a quella varietà ed ampiezza di audience che questo tipo di film normalmente cattura.

Dal punto di vista della forma e della struttura narrativa il tv movie, come spesso accade per le serie tv, è costruito con una dinamica che prevede un teaser di apertura in cui vengono esposti i nodi centrali della vicenda ed un numero variabile di blocchi narrativi, che costruiscono la tensione e il climax prima delle rispettive interruzioni pubblicitarie. Come la sit-com anche i tv movie tendono ad aprirsi con un incipit che descrive una situazione di tranquillità apparente presto minacciata da un problema che mette in discussione i valori di riferimento dell'universo rappresentato (che in genere corrisponde alla famiglia). A metà del percorso narrativo la crisi sale di tensione e d'importanza, con complicazioni di vario genere ma sempre in tempo per la conclusione, in cui la situazione di crisi viene risolta ed i valori familiari riportati alla normalità.

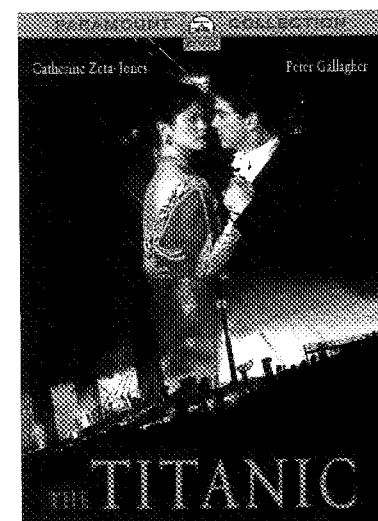
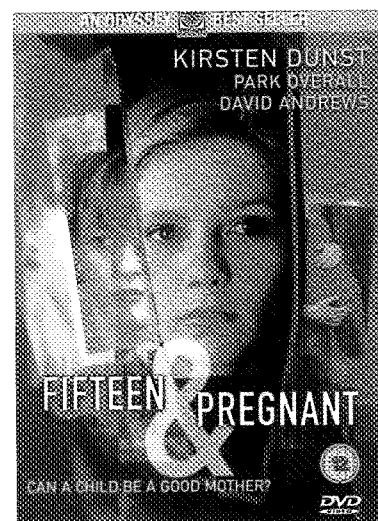
Peculiarità del tv movie è quella di riuscire ad esprimere in maniera didascalica ed autoreferenziale i problemi che affronta, fugando ogni possibile ambiguità e manifestando un chiaro giudizio morale. Il tv movie riduce in gran parte i problemi sociali a problemi famigliari, cosicché conta molto più il singolo nucleo che non la comunità più ampia. I personaggi del tv movie sono spesso legati alle problematiche della working class: tutti i problemi che si trovano ad affrontare sono posti in termini emozionali, prima ancora che sociali: poco intellettualizzati ed estremamente semplificati. I dialoghi e la struttura narrativa si muovono sempre lungo la linea tracciata dalla definizione del problema, dallo scatenarsi della crisi alla sua soluzione. I personaggi non interagiscono in maniera sottile o ambigua e ci sono poche sfumature persino nelle loro parole e gesti. Lo scopo è semplicemente rivelare l'esistenza di un problema, analizzarne i caratteri e cercare di concludere il tutto in termini positivi. Il film per il grande schermo presuppone invece uno spettatore più sveglio ed abile, ma soprattutto più attento, che non ha bisogno di sentirsi rivelato ad ogni dettaglio.

La formula dominante è quella del women's movie e benché questo non significhi che il target sia esclusivamente femminile, poiché spesso questo prodotto viene visto da tutta la famiglia, si tratta comunque di film pensati per un pubblico a prevalenza femminile che trattano storie che permettono una facile identificazione del pubblico di riferimento. Basato sulle caratteristiche produttive molto ben definite il tv movie si caratterizza per un processo di "generificazione" per cui "formule di successo vengono serializzate in cicli di film e questi assumono gradatamente la stabilità dei generi"[3]. All'interno del più ampio tema/genere del social issue si vengono infatti a determinare, come accade per la letteratura, anche delle serie di sottogeneri, tra cui: il women's movie (storie di abusi sulle donne, aborti e maltrattamenti) il disease of the week (in cui il focus è posto su una malattia e sulle sue implicazioni per i personaggi coinvolti), il family melodrama (in cui i rapporti tra genitori e figli sono al centro della storia, con figli ribelli, gravidanze indesiderate e scontri generazionali) ed infine il docudrama (in cui la fiction sposa l'informazione). A questi si affiancano due generi, per così dire, trasversali, come il biopic e tutti quei film corredati dalla fatidica etichetta: "Based on a true story". Nel primo caso avremo il racconto romanzato, a volte edulcorato o magari spogliato dai contenuti disforici, della vita di un personaggio noto: è il caso di *Fergie and Andrew: Behind the Palace Doors* (*Sarah e Andrea un amore a Buckingham Palace*, Michael Switzer, 1992), *Charles and Diana Unhappily Ever After* (*Carlo e Diana: scandalo a corte*, John Power, 1992), o di *The Karen Carpenter Story* (Joseph Sargent, 1989). Nel secondo caso avremo invece tutti quei tv movie che a partire da uno o più fatti di cronaca costruiscono una sorta di apologo morale, che pur restando fedele alla vocazione istruttiva e didascalica tipica di questi film, denuncia fin dal titolo delle piaghe sociali: *Moment of Truth: Why My Daughter* (*Perché mia figlia?*, Chuck Bowman, 1993), *Fifteen and Pregnant* (*Quindici anni e incinta*, Sam Pillsbury, 1998), *She Woke Up Pregnant* (*Madre senza colpa*, James A. Contner, 1996).

Tra donne al bivio, amori ed altre catastrofi, uomini violenti e virus letali, i tv movie si sono ritagliati nel corso degli anni uno spazio sostanzioso anche nell'ambito del palinsesto nostrano. Benché non godano della stessa considerazione attribuitagli negli USA, dove gli si dedica la prima serata televisiva e dove sono oggetto di sostanziosi investimenti produttivi da parte del network, i tv movie sui nostri schermi, in larga parte di provenienza americana o tedesca, continuano ad occupare spazi rilevanti nella programmazione televisiva, soprattutto estiva. A prescindere da un giudizio estetico si tratta comunque di prodotti di tutto rilievo dal punto di vista della produzione industriale cinematografica e televisiva. Prodotti ibridi, ma che rispondono a caratteristiche formali e a esigenze di programmazione molto ben definite e che soprattutto non dimenticano il loro scopo fondamentale: intrattenere lo spettatore. Anche (e soprattutto) sotto l'ombrellone.

Veronica Innocenti

Note

1. Vedi Elayne Rapping, *The Movie of the Week. Private Stories, Public Events*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 1992.
2. Giorgio Grignaffini, *I generi televisivi*, Roma, Carocci, 2004, p. 45.
3. Francesco Casetti, Ruggero Eugeni, "Altman e l'ornitorinco. Costruire e negoziare i generi cinematografici", introduzione a Rick Altman, *Film/Genere*, Milano, Vita e Pensiero, 2004, p. XI.

VI Cinema Corto in Bra
Bra (CN), 26 aprile-1 maggio 2006

Spore sonore per *Rapsodia Satanica* e *L'uomo Meccanico*

I Marlene Kuntz alla VI edizione di Corto in Bra

Dal ventisei aprile al primo maggio 2006, si è svolta la sesta edizione del Festival Internazionale di Cinema Corto in Bra. Un Festival di cortometraggi nel quale, all'interno delle due sezioni di *Cinema Corto* dedicate rispettivamente all'Europa e all'Italia, vengono presentate numerose opere che provengono da tutta Europa. All'interno di Corto in Bra si svolge inoltre un concorso internazionale di corti e documentari sul cibo, che vengono presentati nelle sezioni *Slow Food on film* e *Shorts e Doc*, entrambe legate a *Slow Food* che ha sede proprio a Bra. Corto in Bra è anche un Festival filomusicale, così lo definiscono gli stessi direttori artistici nella nota di presentazione al programma. La serata inaugurale del 26 aprile ha visto infatti la direttrice d'orchestra Nicoletta Conti musicare al pianoforte i corti di Alice Guy, considerata da molti la prima cineasta di tutti i tempi. È questo stretto rapporto tra cinema e musica ad attrarre la mia attenzione, e a portarmi il 28 aprile, a seguire l'evento speciale dell'intera manifestazione: i Marlene Kuntz che, al Teatro Politeama Foglione, musicano due film muti italiani: *Rapsodia satanica* (Nino Oxilia, 1917) e *L'uomo meccanico* (André Deed, 1921).
Incontro Luca Busso, uno dei direttori artistici del festival assieme a Luisa Grosso e Stefano Sardo, al quale pongo alcune domande.

Perché la scelta dei Marlene Kuntz e perché questi due film muti italiani?
Ho semplicemente pensato che la musica dei Marlene Kuntz potesse sposarsi con lo spirito di quell'epoca. Loro fanno un tipo di musica senza compromessi che avrebbe potuto adattarsi molto bene con il tipo di immaginario figurativo dei primi del Novecento. Mi sembrava che i film d'epoca e la loro musica stessero bene assieme e che nel contempo avessero qualche cosa di interessante da raccontare. La proposta ai Marlene Kuntz è piaciuta. Io e Luisa Grosso, che ha portato qui a Bra i film dalla Cineteca di Bologna, abbiamo visionato i film, non solo questi due naturalmente, ma quando ho visto *Rapsodia Satanica* ho subito pensato che per i Marlene fosse perfetto. Poi anche *L'uomo meccanico*. Mi sembrava che nella serata questo film potesse sdrammatizzare un po' l'atmosfera. Inoltre i Marlene Kuntz mi avevano chiesto di avere due film dai toni diversi. Ho scelto *L'uomo meccanico* pur consapevole che l'ironia del film non era proprio nelle loro corde.

Al Teatro Politeama lo spettacolo è denso di sonorità distorte, ordinato e a volte rigoroso, nel perfetto stile Marlene Kuntz. L'ispirazione e l'improvvisazione connotano la serata, e forse questa è l'unica via per far interagire in modo funzionale due linguaggi così lontani. Un avvicinamento attraverso la musica a un cinema così estemporaneo. Un esperimento tanto curioso quanto interessante, nel quale la componente musicale diviene emozionalmente portante e soprattutto fondamentale per un film (o più in generale un cinema) che muto non è mai stato, se non per convenzione.
Alla fine della proiezione incontro Cristiano Godano, leader dei Marlene Kuntz, al quale rivolgo la stessa domanda fatta a Luca Busso.

Perché la scelta di far musicare ai Marlene Kuntz questi due film muti italiani?
È stata un'idea di Luca Busso, uno degli organizzatori del Festival Corto in Bra. Questo è un Festival che si sta ingrandendo poco alla volta, guadagnando rispetto e sempre maggior considerazione, così come capita ai Festival che funzionano. Luca ci ha chiamato e ci ha proposto questa iniziativa. Quando ci ha cercato, sarà stato due mesi fa, ho preso del tempo perché sapevo che in questo periodo saremmo stati veramente subissati da impegni; ed è vero, questi sono giorni di estrema concentrazione. Gli ho proposto di risentirci in un secondo momento per confermargli la nostra adesione al progetto. Nel frattempo gli ho chiesto di farci una selezione del materiale eventualmente sonorizzabile da noi, di proporcelo, e se il materiale ci fosse piaciuto e avessimo avuto il tempo e l'energia per farlo, avremo accettato volentieri. E così è successo. Lui ad un certo punto ci ha proposto un po' di titoli e noi gli abbiamo spiegato che un requisito fondamentale, per poter accettare l'invito, era la durata del film. Più corto era e più facile sarebbe stato per noi essere all'altezza della situazione, visto e considerato i numerosi impegni ai quali eravamo sottoposti.
Ad un certo punto ci sono arrivati *Rapsodia Satanica* e *L'uomo meccanico*.

In che modo vi siete accostati a questi film?
Ognuno di noi, nell'intimità casalinga, se li è visti molto tranquillamente. Sapevamo che avremmo potuto dedicare solo due giorni (il 27 e il 28) a questo lavoro ed eravamo consapevoli che nelle nostre *chance* c'era la possibilità di poter improvvisare.
Abbiamo chiamato *spore* queste improv-

visazioni. A noi piaceva l'idea che queste *spore* prima di tutto rappresentassero delle cellule germinative, tant'è che spesso da queste *spore* abbiamo pescato il *riff* che ci ha suggestionato, al punto tale, da chiedere di essere trasformato in canzone. In due o tre occasioni è successo questo. Al pubblico ci siamo manifestati in maniera ufficiale dichiarando che queste improvvisazioni hanno un nome, si chiamano *spore*. Chi segue i Marlene conosce questa nostra attitudine. Anni fa facemmo uscire, in maniera sbarazzina e temeraria, il terzo disco (*Ho ucciso paranoia*), con la possibilità, per chi avesse voluto, di comprarlo singolo, quindi solo con la collezione di canzoni *standard* ufficiali, oppure in versione doppia. Era una libera scelta, la tiratura non era limitata, insomma non si è trattava di un'operazione commerciale furba, quella delle cento copie che chi le desidera è costretto a pagarle care, per intenderci. A noi non interessava questo gioco commerciale, interessava piuttosto far capire al pubblico che con questa operazione ci stavamo mettendo "un casino" in gioco. All'interno del disco c'era del materiale molto impreciso, ma qua e là c'era anche molta ispirazione, molto materiale ispirato. Chi voleva comprare il disco, doveva sapere che molto materiale era improvvisato.

Noi sapevamo di poterlo fare, di poter improvvisare, e quando abbiamo deciso di intraprendere questa esperienza del Corto in Bra sapevamo che era sufficiente fare una prova per tirare fuori una buona improvvisazione. Chiaramente il rischio di non essere in linea con il film poteva esserci, ma siamo dei musicisti professionisti e sono dieci anni che facciamo concerti dal vivo e quindi sapevamo di potercela farcela.

Chiaramente musicare un'opera cinematografica così come fece, non per fare paragoni, Mascagni, proprio per *Rapsodia Satanica*, è un lavoro estremamente stimolante, artisticamente appagante, ma non poteva essere in questa occasione il nostro caso, ripeto, era del tutto ipotizzabile un'improvvisazione.

Certo però che l'improvvisazione in questo caso ha dei limiti. Mentre ai concerti avete una libertà di improvvisazione pressoché totale, qui avevate il vincolo delle immagini. Vi siete sentiti limitati dal confine delle immagini?

Dipende da quello che vuoi fare. Si può decidere di essere estremamente didascalici, allora serve un mese di tempo per costruire un accompagnamento musicale che vada di pari passo con ogni, ed esagero dicendo, con ogni singolo fotogramma. Questo è un estremo. L'altro estremo è invece la libertà assoluta di scegliere di fare per accompagnamento una qualsiasi altra cosa.

Due o tre settimane fa, a *Fuori Orario* trasmettevano un film muto, non so che film fosse perché l'ho preso già iniziato e non ho avuto modo di verificarne il titolo. Ma quelli di *Fuori Orario*, avevano scelto di accompagnare il film con un disco a commento. Fra l'altro un disco che conoscevo molte bene, perché mi piace molto, ed era l'ultimo dei Liars... e l'abbinamento funzionava. Funzionava maledettamente bene, dimostrando l'efficacia della scelta del tutto casuale di abbinare un disco a delle immagini, nate in completa inconsapevolezza l'uno dell'altro. Il risultato era più che positivo, l'atmosfera "girava" bene, chiaramente il disco dei Liars, per chi sa di cosa stiamo parlando, è un disco strano, curioso, particolare, con tutta una serie di caratteristiche ben precise che già di per sé stuzzica un po' l'immaginazione di chi l'ascolta. Accompagnata a delle immagini, quel tipo di musica ha delle buone possibilità di funzionare, è chiaro che se al loro posto, che ne so, lo dico senza ironia stupida, avessero messo un disco di Laura Pausini, l'esperimento non avrebbe funzionato; perché è diversa "la storia"! Allora vale tutto e il contrario di tutto, quindi i limiti ma anche gli stimoli. Per fare un esempio, se decidessi di scrivere un sonetto dovrei seguire esattamente le regole compositive che esso implica. C'è chi in situazioni analoghe è portato a pensare che le regole, i vincoli, possano limitare la propria creatività, non permettendo di gestire l'estro creativo in totale anarchia: tre parole qua, quindici nel verso successivo ecc. Diversamente c'è chi sostiene il contrario, che proprio il vincolo, la regola, stimoli alla massima potenza la creatività. Quindi non lo so se mi sono sentito così vincolato, in realtà mi sono sentito stimolato. Per esempio, il primo cortometraggio *Rapsodia Satanica* l'abbiamo finito al punto giusto, ed è stata una magia.

Marlene Kuntz. Fotografia di Alex Astegiano

Rapsodia Satanica

L'uomo meccanico è *un frammento di film, manca più di metà dello svolgimento, la narrazione non è lineare, sono quasi dei "bocconi" di immagini. Io vi ho trovato molto più in sintonia con* Rapsodia Satanica, *particolarmente ispirati all'improvvisazione. O mi sbaglio?*

No, credo sia abbastanza giusto. *L'uomo meccanico* avrebbe bisogno di essere ragionato un po' di più, perché è un *mix*. Credo che fosse un tentativo quasi pionieristico di fare un film di fantascienza con dentro degli ingredienti di giocosa ilarità, di *gag*. C'è in quel film una componente di *gag* notevole, Cretinetti fa un sacco "il cretinetti". L'obiettivo che ci siamo posti era di tenere basso il profilo della *performance* senza esagerare troppo: ok la fantascienza, ok i mostri, ma anche l'aspetto ludico e divertito di tutta la vicenda era interessante. Ecco, da un punto di vista artistico, interpretare questo *mix* di componenti non è stato facile, perché improvvisare vuol dire stare dietro a diversi umori. Mentre *Rapsodia Satanica* ha un suo dramma che parte in un certo modo e si conclude in un altro e la storia è inequivocabilmente quella. Nel caso de *L'uomo meccanico* c'è una componente di imprevedibilità più accentuata, non si sa bene che cosa stia per accadere, ogni tanto ci sono *gag*, ogni tanto ci sono questi mostri che fanno delle cose. I mostri stessi, proprio per la limitatezza dell'epoca in cui sono stati pensati e costruiti, hanno una forte componente giocosa (forse anche non intenzionale), sembrano dei giocattoli e tutto ciò fa si che non sia così facile interpretare il film.

Com'è stato essere su un palco ma non essere, per molti aspetti, voi al centro della scena?

Io mi sono divertito soprattutto nel primo cortometraggio (*Rapsodia Satanica*). In realtà non è che nel secondo non mi sia divertito, ma c'è stato un problema che mi ha spiazzato: si è ingolfata una nota sulle basse e questo ha creato dello scompiglio sul palco, nessuno capiva di chi era la colpa e probabilmente nessuno dei musicisti ne aveva. È stata una cosa incontrollabile e inoltre dal palco non si capiva cosa stava succedendo in sala. Lì ho perso la concentrazione e non sono più riuscito, e credo che nessuno di noi ci sia riuscito, a tenere la presa con le immagini. Di base però io mi sono divertito, punto. Spero succedano ancora cose di questi tipo, spero che sia l'inizio di un nuovo modo di esprimersi dei Marlene Kuntz dal vivo.

Alessandro Marotto

I manoscritti non bruciano, tanto meno i film

Note al restauro di opere sovietiche

Corre l'anno 1917. La rivoluzione russa è un evento che ci pone di fronte al problema di un nuovo inizio. Ma come spesso accade nella Storia, non sempre il principio di un'era si manifesta all'improvviso per il violento crollo di un regime. Così le rivoluzioni, in qualunque modo si voglia definirle, non sono semplici mutamenti[1]. Sono cicli. Ed è proprio in quest'esatto frangente – all'indomani della presa del Palazzo d'Inverno – che s'attua un rito d'eccezione. Ieri come oggi si bersagliano gli orologi, e simbolicamente si ferma il tempo. Insomma si decreta l'eternità. Le vicende si richiamano: la Bastiglia come la Duma, il popolo di Parigi come quello di Pietrogrado. A ragion veduta, resta un aspetto comune: s'afferma un calendario nuovo e rivoluzionario, l'uno pagano l'altro "rosso". Soltanto dieci anni dopo il rovesciamento, i reduci fanno una drammatica scoperta. Delle liturgie bolsceviche, si salva unicamente la festa del lavoro, mentre lo Stato *de la commune* non s'è mai visto e il giubileo coincide con l'avvio di una longeva strategia del terrore. Di lì a poco, nei vari *rajon*, s'organizzano i lager concentrazionari. Il 1928 è un anno chiave. La pubblicistica russa ed estera, riserva titoli da prima pagina a *šchtinskoe delo*. Si tratta del primo processo dimostrativo che nomina una nuova forma di pena giudiziaria deterrente al reato di sabotaggio. Le purghe nell'organico del cinema, che s'avviano in parallelo, hanno un duplice volto. Sono un effetto del VI Congresso del Komintern, che reprime tutte le linee politiche bollate come "social-fasciste", e, nel contempo, anticipano le epurazioni più intense degli anni Trenta. A tutt'oggi sono in corso le indagini per il ripristino non solo degli atti giudiziari, ma anche dei diari e delle corrispondenze private sequestrate. Urge la ricostruzione di una storia sovietica rimossa. E urge soprattutto ora. Nel 1991 la fine del Poltbjuro causa la naturale abrogazione dell'art. 70 del Codice della Costituzione (sul "nemico di Stato"). Si permette così il trasferimento degli archivi speciali del KGB presso le istituzioni. Da allora abbiamo fatto progressi. Sappiamo che Majakovskij non commise affatto suicidio, e che il cineasta Boris Barnet invece sì. Sappiamo che dal 1928, a partire dagli studi sulla Bielorussia, le sospensioni e le condanne si trascinano per almeno due anni, al termine dei quali un editoriale annuncia una completa e totale epurazione di burocrati e tecnici del cinema. Persino la piaga del nepotismo tra gli attori dilettanti – quelli da *tipaž* – è stata debellata. Dato meno evidente è una certa prassi censoria del regime, soprattutto nella sua fase germinale. Non parlo tanto dei sequestri, dei cosiddetti film relegati allo scaffale – misura ben nota dal lontano maggio parigino quando Chris Marker rilancia l'opera del vetero comunista Aleksandr Medvedkin – ma ci riferiamo piuttosto alle manomissioni della censura, ai tagli, ai ritocchi, ai film incompiuti per motivi impensati. Ad esempio per via di un martirio scomodo. Pensiamo al dramma proibito *Bežin Lug* (*Il prato di Bezin*, S. M. Ejzenštejn, 1935-37), storia di un figlio giusto che denuncia il padre *kulàk*, ed è linciato dal contadinato connivente. La domanda sorge spontanea: che cosa veramente sappiamo del grande muto sovietico, dei famigerati classici? È tempo di andare oltre la forma, di badare ai contenuti, e capovolgere l'uomo per farlo camminare sulle sue gambe. Onestamente, non abbiamo ancora visto nulla. Torniamo quindi alle origini, al periodo *post* rivoluzione russa. La promessa società senza classi non tarderà ad arrivare, intanto si deve continuare a credere. Sono parole del nuovo profeta, che fa abbrunare le bandiere e imbalsamare Lenin, contro la volontà del defunto. Come recita la scritta sul drappo nero, in calce alla ventunesima *Kino-pravda*, "Lenin è morto, ma il leninismo vive!"[2]. Ne è prova l'immagine santa di Lenin, che riposa in eterno tra i crisantemi, con le labbra suturate: la salma a mezza figura si alterna al campo lungo sulla piazza Rossa. Ripresa d'eccezione, la sequenza va agli atti della prefettura e, ben presto diventa un classico, studiato dalla classe di regia della Scuola Statale di cinema (GIK). A detta dei nuovi cineasti, Ejzenštejn costruisce l'assembramento attorno alle spoglie di Vakulinčuk, sulla falsariga di quest'estremo saluto ripreso da Vertov[3]. Il prezzo di questa fama è, però, caro. Le varianti della *Kino-pravda* rendono giustizia ai corsi e ricorsi della storia di Partito. Manomessa più volte, truccata e tagliata, la cronaca diventa un albo dei grandi assenti; tra gli astanti in cima al corteo, si notano V.M. Molotov, e M.I. Kalinin, seguaci di Stalin e oppositori di Trockij: come se non fosse mai esistito, manca invece N.I. Bucharin, che dissente da destra e perciò è accusato di cospirazione e fucilato nel '38. Tra le sirene delle fabbriche e le selve di migliaia di fucili, alle esequie di Ilič, uno dei primi a parlare è Stalin, il compagno con la grigia milizioniera. In pochi anni, ad ogni angolo di strada, assieme ai busti in miniatura e alle grandi statue di bronzo del vecchio *leader*, Stalin entra nei ritratti, nelle fotografie, tenute a guisa d'icona. Lentamente egli diviene onnipresente con l'immagine di se stesso, nel monumento, dove appare chino a notare *Il Capitale* di Marx[4]. Finché nel 1936, la tiratura dei manifesti di Stalin raggiunge l'apice e s'aggira sulle 250 mila copie per volta, sorpassando le quote di Lenin. Infine *Tri pesni o Lenine* (*Tre canti su Lenin*, Dziga Vertov, 1934), film tributo al *vožd* che costa a Vertov l'ostilità del "professore dei popoli", al secolo Stalin. Sono gli esiti del primo decennio sovietico. Caduto l'Impero, il popolo ha guadagnato il suffragio universale, ma nei fatti, la lista unica s'impone, mentre è revocata la prima assemblea costituente, che nel 1918 conta una minoranza di bolscevichi. Il potere è passato di mano al prezzo di sentenze capitali. Una per tutte: quella all'ala estremista delle SR (socialisti rivoluzionari), tema portante del numero d'esordio della *Kino-pravda* nel 1922. Nel disegno di Stalin il primo piano quinquennale si deve compiere in quattro anni. In sintesi questo è il messaggio che leggiamo tra le righe dei montaggi di repertorio. In realtà, le cronache coeve riflettono ancora un paese da riedificare, laddove si dovrebbe solo convertire. Dietro al licenziamento di Dziga Vertov nel 1929, vi è proprio questo conflitto d'interessi. In *Odinacatij* (*L'undicesimo*, Dziga Vertov, 1928), che celebra appunto l'undicesimo anno di lavoro, balza all'occhio l'ossimoro. Il vecchio e il nuovo, la centrale sul Donbass e i braccianti alle alzaie, incassano pari metraggio. Intanto nell'industria del cinema, per dirla con Trockij, è già Termidoro. Da subito, si fa abuso di un espediente che avrà poi i maggiori consensi negli anni Trenta: la delazione. Per *par condicio* faremo una seconda citazione e questa volta da Gorkij: "Se il nemico non si arrende distruggilo"[5]. Questa è insieme la morale di un'epoca e l'assunto di un film come *Novij Vavilon* (*Nuova Babilonia*, FEKS, 1929) dove il soldato contadino denuncia la bella comunarda classe 1871. Senonché in punto di morte l'eroina giura vendetta, e non c'è pioggia che lavi via la scritta a sangue sui muri di Parigi: "Vive la commune!". Altra opera emblematica è un film del 1925, tratto da una novella di Jack London recante il titolo russo di *Po zakonu* (*Dura Lex*, Lev Kulešov, 1925). La storia s'incentra sul tradimento di un pioniere in cerca d'oro nel Klondike. Alle prime gelate questi uccide uno dei quattro compagni di missione che lo accusa di rubare. Segue un processo a porte chiuse, che termina con l'inevitabile colpo di scena: l'impiccagione dell'omicida. Nel marzo 1928, alla plenaria sulle gravi condizioni in cui versa il cinema sovietico, il film è decisamente bocciato. In quanto mistico e piccolo borghese, *Po zakonu* è prima eliminato dai repertori dei club dell'armata rossa, poi ritirato dal circuito. Emerge oggi un retroscena essenziale. Il critico M. Šneider scrive in segreto una missiva per Kulešov, additando "quei folli ciechi" che attaccano il film, senza comprendere in quali tempi oppressivi si vive. Per evitare complicità, Kulešov denuncia il critico e legge in pubblico la lettera. A Šneider è inflitta la pena di nemico ideologico con arresto immediato[6]. In compenso il film è bandito.
Ma il 1927 è anche l'anno del decimo anniversario dell'Unione Sovietica. Ed è quindi l'anno adatto per l'uscita di *Padenje Dinastij Romanovich* (*La caduta della dinastia dei Romanov*, Esfir Šub, 1927), che è essenzialmente un film di cronaca, di masse alla ribalta a cavallo tra guerra mondiale e governo provvisorio. L'autore è una montatrice d'origine ucraina e porta un nome di biblica memoria: Esfir Šub. Per la ricorrenza dell'undici marzo, che coincide proprio con il rovesciamento dell'autocrazia, s'organizza una seduta speciale di proiezione. In prima fila v'è anche la commissione censura, che pone veto negativo solo al titolo del film: *Fevral'* mutato poi in *Padenje Dinastij Romanovych*. Nessuna obiezione sia in tema di montaggio, sia circa i materiali di repertorio. Stranamente passano indenni anche due peri-

Kino-pravda n. 21

colosi rimandi al terrorismo populista di fine Ottocento; dedicati l'uno a Vera Figner che spicca sulle folle della prospettiva Nevskij, l'altro al drappo in dettaglio di *Zemlja i Volja* (*Terra e Libertà*). Nel 1881, la donna s'è guadagnata la nomea di leader della setta terrorista *Narodnaja volija* (*Volontà del Popolo*), rifornendo gli attentatori d'acido fulminico, dinamite e letteratura illegale. Poi era stata esiliata e dimenticata. Nel '900 dalle frange estreme del populismo nasce la fazione deviata dei SR, oppositori dei bolscevichi e mai sradicati, giacchè l'attentato a Lenin del '18 è proprio opera di una femminista legata al gruppo. Certo nel 1926 i vecchi terroristi non sono ancora considerati un pericolo. Anzi nel 1924 in vari teatri di Mosca, si proietta nottetempo *Veteranij russkoi revolucij* (*Veterani della rivoluzione russa*). Come in un libro dei morti si passano in rivista i ritratti sfocati dei vecchi ribelli: dagli emaciati studenti, stile Nečaev, fino allo storico Herzen, cresciuto col mito di queste vite troppo presto spezzate. È via libera per l'idea di un terrorismo eroico, romanzato. Tanto che per il quarantacinquesimo anniversario dell'assassinio dello zar Alessandro II, le otto donne superstiti dell'agguato ricevono una pensione pari a 112 dollari per mese. Ma già nel 1934 la farsa dell'assassinio mirato di Kirov, imputato a fantomatici terroristi, cambia le carte in tavola. Stalin ordina il fermo della pubblicazione del dizionario in cinque volumi sulle *Eminenti personalità nel movimento rivoluzionario di Russia*[7], proprio quando le bozze su Vera Figner stanno per andare in ciclostile. In breve, il frammento di *Padenje* su Vera Figner deve essere cassato. Diamo per vero che, nel 1927, la cronaca sia trasmessa agli esercenti senza tagli. Attenzione. O piuttosto senza tagli postumi. In altre parole, a priori s'è già compiuta una censura, diremmo "preventiva". Consideriamo l'apertura del film: una serie di panoramiche sul Cremlino. Andiamo a recensire le carte dattiloscritte d'archivio, costituenti il fondo Šub[8]. Stando alla lista di montaggio è previsto l'inserto d'alcune inquadrature dal celebre processo contro l'ebreo Bejlis accusato d'infanticidio, in ultima battuta, cassate dal montaggio. Al loro posto troviamo un vago cenno ad una "Russia della reazione nera", dei Centoneri zaristi. Per noi è chiaro il rinvio al caso antisemita. Šub, iniziata alla politica da una ragazza madre femminista seguace di Plechanov, è particolarmente sensibile al fatto di cronaca. Sulla carta, tuttavia, le parole "*Dele Bejlis*" (*A proposito del processo Bejlis*) sono state depennate, mentre nel film, a lato dei tanti sabotatori, si nomina il sanguinario ministro V.M. Puriškevič, sostenitore del sopra citato battaglione d'assalto antisemita. Con il concorso dell'alta corte, i Centoneri sostengono attività d'agitazione, tra cui i pogrom. Nel 1911, ai danni di Beiljis diffondono infamanti notizie: "tutti gli anni, prima della Pasqua, gli ebrei seviziano a morte decine di bambini cristiani per impastare gli azimi col loro sangue"[9]. Agli occhi del censore il dramma è pericoloso. In qualche modo è bene evadere la questione antisemita, che fu un punto dolente sotto i Romanov e, a detta del massimo esperto Léon Poliakov, continua ad esserlo sotto Stalin. Basta considerare quella sorta di giudeofobia che si sparge tra i burocrati, i quali vedono in Trockij la personificazione del potere dei savi di Sion. Nel 1931 a scanso d'incidente diplomatico, Stalin concede un'intervista in cui dichiara all'Agenzia telegrafica ebraica che l'antisemitismo è un'eredità del cannibalismo[10]. Šub deve quindi evadere la questione. Ai posteri resta tuttavia la *vulgata* secondo cui *Padenje* non subisce censure. Ma ci sono buoni indizi per pensarla diversamente. Da un paio d'anni presso i laboratori moscoviti RGAKFD, è stata, infatti, avviata un'operazione di restauro dell'intera trilogia – di cui *Padenje* costituisce il primo capitolo –. Senza dubbio, il successivo *Velikij put'* (*La Grande Via*, Esfir Šub, 1927) incassa le critiche di maggior rilievo, ossia le note politiche. In seno alla giuria del marzo 1928, c'è unanime consenso. Per Šklovskij non si tratta affatto "d'importanti documenti storici"[11]: questo secondo film sull'Ottobre non è all'altezza di *Padenje*. Non è leale al nuovo corso nel genere del "non recitato". Vale a dire esaltare le masse anonime, su cui ritagliare un individuo eccezionale tipo Lenin, occultare gli attanti rossi e casomai dedicarvi un inserto fugace, come quello al raduno dello Smolnij. Insomma la vecchia guardia risulta scomoda. D'altronde lo è già nel 1923, quando una circolare raccomanda il ritiro del vecchio materiale d'agitazione d'origine sovietica (risalente al 1918, 19 e 20), dalle "piccole biblioteche per il lettore di massa"[12]. Così l'edizione integrale dei funerali di Lenin, la vicenda dei ventisei commissari di Baku – eroi nazionali fucilati dai bianchi nel 1918 – e gli spezzoni con il generale L. Trockij compromettono *Velikij put'*. Le revisioni sono all'ordine del giorno: Trockij non è mai esistito[13] e, allo stesso modo, Stalin da buon georgiano pentito rinnega duramente i comunisti di Tblisi. A compimento del processo, nel 1936 si pubblicano le *Osservazioni sui manuali di storia*, a cura del dittatore in persona. Ciascuna nazione a minoranza etnica, deve tenere conto che la prigione dei popoli non è stato il dominio granderusso – che coincide con quello sovietico – bensì lo zarismo. I moti di popolo della seconda metà del XIX secolo sono tollerati a patto che si limitino a celebrare il fiorire della coscienza rivoluzionaria. Eclatante il caso del regista I. Kavaleridze. Nel primo capitolo della sua trilogia (*Kolijvščina*) egli affronta il soggetto delle antiche lotte d'emancipazione ucraine contro i latifondisti polacchi. Prontamente la sceneggiatura è impugnata dai correttori di bozze per ben due anni, cosicché il film esce tardi nell'ottobre 1933. Ci preme fare un ultimo inciso: doveva essere il primo film sonoro sovietico. Ed è l'ennesimo titolo di una lunga lista nera.

Kino-pravda n. 21

Dunja Dogo

Note

1. Hanna Arendt, *Sulla rivoluzione*, Torino, Edizioni Comunità, 1999, p. 15.
2. Estratto dalla didascalia della *Kino-pravda* n. 21 (Dziga Vertov, 1925).
3. I. Zaicev, *Pravda i poesija leninskovo obraza*, Leningrado, Iskusstvo, 1967, p. 41. Vakulinčuk è il marinaio martire de *La corazzata Potëmkin* (Sergej M. Ejzenštejn, 1925).
4. Georgij V. Stalin, *Opere complete 1926 – 1927*, vol. 9, Roma, Rinascita, p. 314.
5. È il titolo di un articolo che riceve duplice dignità di stampa sui due quotidiani *Pravda* e *Izvestija* del 15 novembre 1930.
6. "Ideologičesko-čuždym elementam net mesta v sovetskoi kinematografij" [Non c'è posto per gli elementi ideologici sporchi nella cinematografia sovietica], *Kino*, n. 5, 1931.
7. Cfr. Roy Medvedev, *Let HistoryJudge*, New York, Columbia University Press, 1972.
8. RGALI (Archivio di Mosca), fondo Šub n. 3035, op. 3, *Schema scenarnovo plana* [Schema del piano di sceneggiatura].
9. Orlando Figes, *La tragedia di un popolo*, Milano, Tea Storica, 2003, p. 306.
10. Léon Poliakov, *Storia dell'antisemitismo*, vol. 4, Firenze, La Nuova Italia, 1990, p. 371.
11. Cfr. *Novij Lef*, nn. 8 e 9, 1927, pp. 52-54.
12. Edward H. Carr, *Il socialismo in un solo paese*, vol. 1, Torino, Einaudi, 1968, pp. 62- 63.
13. Hannah Arendt, *Le origini del totalitarismo*, Torino, Edizioni Comunità, 1999, p. 488.

Spettri, sangue, sopravvivenza

Note su *The Big Red One: The Reconstruction*

Sergente: "Killing insane people is not good for public relations"
Griff: "Killing sane people is okay?"
Sergente: "That's right"

Il Grande Uno Rosso (*The Big Red One*, 1980) di Samuel Fuller è, sia sul piano stilistico che su quello narrativo, un film disarticolato: procede per accumulazione e non per sintesi. Una molteplicità di episodi ci presenta le avventure di una pattuglia dell'esercito americano – appartenente alla prima divisione di fanteria (il Grande Uno Rosso, appunto) – nel corso della seconda guerra mondiale. Alcuni di questi episodi vennero eliminati dalla produzione nella versione del 1980, che durava poco meno di due ore. Nel 2004, tuttavia, è stato presentato *The Big Red One: The Reconstruction*, con oltre quaranta minuti inediti; l'aggiunta di numerose scene, o di inquadrature a scene preesistenti, ha comportato un considerevole lavoro di restauro sia sul piano visivo che su quello sonoro. Il fatto che l'operazione sia stata portata a termine dopo la morte di Fuller ha fatto sorgere molti dubbi: come possiamo sapere quale sarebbe stato il vero *director's cut*? (Il regista, peraltro, aveva sempre favoleggiato di una versione di quattro ore). Dal canto suo, il critico Richard Schickel, titolare del restauro, afferma di aver seguito la sceneggiatura originale ed è convinto che il film, in questa forma, esprima nel modo migliore possibile, la lettera e lo spirito fulleriani[1]. Anche noi, pur consapevoli che si possono avanzare rilievi più che legittimi, consideriamo in modo assai positivo il risultato raggiunto.
The Big Red One fu un'ossessione di Fuller per oltre trent'anni, si tratta del film semi-autobiografico con il quale egli doveva fare i conti con l'esperienza della seconda guerra mondiale, che lo aveva visto impegnato su più fronti. Al progetto il regista dedicò pure un libro omonimo, pubblicato nello stesso 1980. L'intreccio vede un sergente e quattro commilitoni attraversare, proprio come fece Fuller, le tappe principali della guerra: l'Africa del Nord, la Sicilia, lo sbarco in Normandia, il Belgio, la Germania, i campi di concentramento in Cecoslovacchia. La pattuglia non si ferma mai, così come vuole la tradizione del genere, ma esce indenne da una tale quantità di combattimenti da rasentare il parossismo. Si tratta di un effetto perseguito volutamente: i soldati di Fuller sono non-entità, ma automi spettrali che simboleggiano la morte[2]. L'innominato Sergente, interpretato da un Lee Marvin straordinariamente laconico, è consapevole di questo ruolo almeno sin da quando, alla fine della prima guerra mondiale, non essendo a conoscenza della firma dell'armistizio, uccise un soldato tedesco (l'evento è mostrato nella prima sequenza del film). I quattro commilitoni – Griff (Mark Hamill), Zab (Robert Carradine), Johnson (Kelly Ward) e Vinci (Bobby Di Cicco) – ovvero i Quattro Cavalieri del Sergente (o dell'Apocalisse, fate voi), assumono gradualmente questa consapevolezza, mentre i rimpiazzi che li accompagnano muoiono uno dopo l'altro. Del resto, i corpi dei soldati fulleriani sono sempre stati avvolti da un alone mistico: si pensi, ad esempio, all'incipit di *Corea in fiamme* (*The Steel Helmet*, Samuel Fuller, 1951), quando il sergente Zack (Gene Evans), il cui elmetto è vistosamente forato da una pallottola, si alza tra i compagni morti, *miracolosamente* sopravvissuto ad una esecuzione. Proprio questo parossistica resistenza ci permette di comprendere a pieno le parole, in voce *over*, di Zab che chiudono il *Grande Uno Rosso*: "La sopravvivenza è l'unica gloria in guerra".
Strettamente correlati al concetto appena esposto, ve ne sono altri, anch'essi chiaramente rinvenibili nei precedenti film di guerra del regista: il logoramento fisico e mentale a cui sono costantemente sottoposti i soldati, li porta, talora, alla follia, oppure a godere momenti di rilassamento collettivo che Fuller ritrae, talvolta, con un registro smaccatamente lirico, proprio per evidenziarne il contrasto con le scene di battaglia. E poi, va considerata l'onnipresenza del fumo, delle esplosioni, o della nebbia vera e propria, dichiarazione esplicita dello stato di confusione di queste pattuglie, che spesso, diversamente dai discorsi degli strateghi di fronte a mappe e modellini, ignorano persino il luogo in cui si trovano e quale sia il reale andamento delle battaglie. Tutti questi motivi sono sintetizzati esemplarmente da Fuller nella già citata prima sequenza del film, girata in bianco e nero. È il 1918, e siamo in Francia: l'improvvida uccisione del tedesco da parte del Sergente avviene in uno spiazzo avvolto dal fumo e dominato, in modo perturbante, da una raffigurazione di Cristo sulla croce (anche in *Bastone, Battle Ground*, 1949) di William Wellman appariva, immerso nella nebbia, un grande crocifisso). Prima del tedesco, il Sergente deve difendersi da un cavallo impazzito, perché anche i cavalli impazziscono in guerra, come dice, poco dopo, un capitano. Una prima importante variazione, rispetto alla precedente versione del film, si ha alla fine della sequenza: il brandello di stoffa preso dal berretto del tedesco, simbolo del Big Red One, è stato colorato di rosso, grazie alla tecnologia digitale.

Samuel Fuller

The Big Red One: The Reconstruction

In linea generale, possiamo affermare che i concetti portanti dell'opera emergevano abbastanza chiaramente nella versione del 1980; ma che nella *reconstruction* essi sono delineati in modo più compiuto, offrendo un quadro della guerra più potente e "definitivo", in bilico costante tra realismo e onirismo, tra violenza e lirismo, tra cinismo e sarcasmo. La struttura narrativa resta inevitabilmente episodica, senza una progressione drammaturgica forte. Schickel sostiene che all'opera è stata data una coerenza narrativa e, soprattutto, emotiva. Per garantire la prima, però, egli ha dovuto mantenere, seppur riducendola, la voce over (affidata a Zab, il giornalista-scrittore che funge da alter ego del regista), la cui presenza fu imposta a Fuller, a suo tempo, dalla produzione; soltanto ricorrendo a tale voce si permette allo spettatore — diversamente dai soldati! — di non perdere l'orientamento (Fuller, d'altro canto, non voleva solo disorientare lo spettatore, credeva che per fargli percepire in modo più vivido l'esperienza bellica si sarebbe dovuto sparare delle pallottole in sala).
L'aggiunta di molte scene fa sì che i registri violento, lirico e grottesco siano ancora più selvaggiamente miscelati. Aldilà dei facili eroismi o del didascalico antibellicismo su cui, solitamente, si assestano gli *war-movies*, il film mostra una guerra che, seppur giusta (Fuller riteneva inevitabile combattere il nazismo), è intrinsecamente assurda, nonché dotata di una logica paradossale (si ricordi il dialogo posto all'inizio dell'articolo). Tra gli episodi bellici, è stato esteso quello sulla spiaggia africana contro i francesi, permettendoci di mettere meglio a fuoco i dissidi interni all'esercito francese, che sfoceranno nel festoso abbraccio con gli americani. Una novità assoluta è invece, sempre in Africa, una battaglia in un anfiteatro romano, dove soldati arabi, sotto il comando francese, aiutano gli americani a bloccare un carro armato tedesco. Questa sequenza, che vanta una *location* notevole, è, per ammissione di Schickel, l'integrazione più "spuria", perché il materiale a disposizione, essendo parecchio e, al tempo stesso, informe, ha reso necessarie delle scelte di montaggio ben precise. Il macabro dettaglio degli orecchi dei soldati tedeschi offerti dagli arabi in cambio di sigarette è uno di quei tocchi grotteschi, o surreali, che campeggiano nella guerra fulleriana. Inoltre, di un certo interesse nel tratteggiare la "logica" della guerra — e di sapore aldrichano (si pensi al finale di *Non è più tempo d'eroi, Too Late The Hero*, Robert Aldrich, Oscar Rudolph, 1970) — è una scena seguente allo sbarco in Sicilia, in cui i soldati devono passarsi al volo una granata con una sistematicità che riecheggia le regole di un gioco, con tanto di meta conclusiva.
Sempre nell'ambito dell'azione bellica, significative sono le scene aggiunte allo sbarco in Normandia. In particolare una corsa di Zab sulla spiaggia, compiuta per portare un'informazione, che permette al regista di condire, alla sua maniera, crudezza e grottesco: il soldato piomba su un commilitone il cui ventre è a brandelli e, come se nulla fosse, gli prende un sigaro da una tasca; subito dopo, un generale pronuncia la famosa frase: "There are two kind of men on this beach: those that are dead and those that are about to die. So let's get off this goddam beach and die inland", e, d'improvviso, soldati apparentemente morti si alzano per riprendere la corsa. Oltre a ciò, un numero maggiore di inquadrature è dedicato all'orologio del soldato morto ricoperto da un'acqua progressivamente più rossa; in modo pregnante il sangue, altrimenti assente nel film (Fuller non amava il ketchup), viene riversato su lancette che denotano lo scorrere del tempo.
Anche le tappe della pattuglia in Belgio e Germania risultano molto arricchite. La sequenza dell'assalto ad un monastero belga, che funge da manicomio, è stata integrata con la scena di un rapporto sessuale tra Griff e la partigiana interpretata da Stephane Audran, evento che risponde più ad una necessità fisica che ad un soprassalto di romanticismo. A ciò si aggiungono numerosi altri episodi. In un hotel in Belgio, tra una battaglia e l'altra, si alternano — non dovremmo esserne sorpresi — momenti distensivi e momenti drammatici: dalla festa organizzata dai soldati, dove vediamo persino il Sergente accanto alla padrona dell'albergo mentre suona il pianoforte (il massimo di romanticismo che tale personaggio si può concedere), si passa alla brutale uccisione di una spia. In un altro combattimento nella foresta, invece, un soldato muore di infarto, ed è questa una possibilità che, a quanto ne sappiamo, il cinema bellico non aveva mai contemplato.
La nuova versione rende più esplicito il concetto che la guerra, diversamente da come la si vede spesso al cinema, è piena di momenti di rilassamento e di attesa, se non proprio di noia; in una delle scene recuperate, ambientata in Germania, lo stesso Fuller recita la parte di un cineoperatore che intervista soldati e gente comune. Al proposito ci sembra ancora più significativa la sequenza ambientata in Africa, di notte, in cui i soldati odono, diffusa da una radio, la propaganda tedesca pronunciata da una suadente voce femminile. Densa di declinazioni oniriche (la luce lunare che attraversa le fronde degli alberi) e fantastiche (da dove proviene la voce?), la sequenza contiene anche un esplicito approccio sessuale di Zab a Johnson; poco più tardi, in un ospedale tunisino, il restauro ci fa scoprire anche una *avance* omosessuale verso il Sergente.
Come in quest'ultimo caso, nel film, assistiamo continuamente ad un raddoppiamento speculare di personaggi ed eventi; un grande merito del lavoro di ricostruzione è proprio quello di aver messo in luce l'importanza del tema del doppio. Già nella versione originale ci rendevamo conto, tanto per fare degli esempi, che il Sergente ritrovava il Cristo nella croce del 1918, oppure che sia lui che il soldato tedesco Schroeder pronunciavano la stessa filosofia di guerra, riassunta nella frase: "We don't murder, we kill". Nella *reconstruction* il tema si trova approfondito in modo ben più coerente. Molti di più, ad esempio, sono i bambini con cui entrano in contatto i soldati; simbolo di innocenza, essi stessi, tuttavia, hanno il loro doppio, un esponente della gioventù hitleriana che si diverte a fare il cecchino. La sequenza — che anticipa sorprendentemente il finale di *Full Metal Jacket* — è conclusa con un tocco pienamente coerente con lo spirito fulleriano: il ragazzo viene sculacciato dal Sergente. Il *doppelganger* per eccellenza che anima la pellicola è il citato Schroeder (Siegfried Rauch). Egli appariva in poche scene nell'originale, ma adesso, finalmente, possiamo coglierne tutta l'importanza. Genuinamente fedele all'ortodossia del credo nazista, così come il Sergente e i suoi quattro uomini lo sono a quella del loro paese, Schroeder è il loro doppio anche e soprattutto perché dotato, pure lui, di una dimensione mistica: appare e sopravvive ovunque, dall'Africa alla Cecoslovacchia, accompagnando tutte le tappe dei protagonisti. Se il Sergente aiuta e conforta i bambini, Schroeder, in una delle scene inedite, uccide la bambina siciliana che ha rivestito di fiori il cappello del Sergente. Se il Sergente conforta il sensibile Griff giustificandogli la necessità dell'omicidio in guerra (proprio lui, che non ha mai superato il complesso di colpa per aver ucciso quando si era già in tempo di pace), Schroeder, senza tanti giri di parole, ammazza chi è diventato scettico verso l'ideologia nazista: dapprima un soldato (evento già incluso nel montaggio del 1980), e poi, nel suo lussuoso castello, una nobildonna (Christa Fuller) che svela l'interesse puramente personalistico con cui ha appoggiato il nazismo. Quest'ultima sequenza, come è già stato suggerito da altri, testimonia una decadenza viscontiana.
La rilevanza di Schroeder garantisce anche una migliore comprensione del finale. Il tedesco, in mezzo ad una foresta anche questa volta invasa dalla nebbia, avanza con le mani alzate perché consapevole della fine del conflitto; il Sergente lo pugnala, poco prima che, dalla nebbia (ulteriore connotazione spettrale dei personaggi), giungano le voci dei suoi ragazzi con la notizia. Tutto sembra ripetersi. Eppure... Schroeder, diversamente dal soldato del 1918, non è morto, e con la sua salvezza si interrompe quella circolarità simboleggiata dalla incessante accumulazione dei doppi. Forse. Nel frattempo, i sopravvissuti vagano nella notte rischiarati da una luce fortemente teatrale, come già altri soldati nel finale di *I figli della gloria* (*Fixed Bayonets*, Samuel Fuller, 1951).

Roberto Vezzani

Note

1. Richard Schickel, "M. I. A.", *Film Comment*, New York, Film Society of Lincoln Center, maggio-giugno 2004, pp. 24-25.
2. Vedi l'intervista a Fuller di Bill Krohn e Barbara Franck riprodotta in AA.VV., *Il cinema di Samuel Fuller*, Udine, Centro Espressioni Cinematografiche, 1999, pp. 43-57.

Il fantastico nel cinema di M. Night Shyamalan

Morti che ritornano tra i vivi; eroi dai poteri eccezionali; esseri provenienti da altri pianeti che invadono la terra; creature mostruose e innominabili che popolano i boschi. Questi sono i motivi dominanti del cinema di M. Night Shyamalan, il quale si diletta a tradurre in immagini, temi e atmosfere che popolano tutta la letteratura fantastica, genere che Tzvetan Todorov indica come unico in grado di suscitare un particolare effetto sul lettore (ma anche sullo spettatore): paura, orrore o curiosità. *The Sixth Sense*, *Unbreakable*, *Signs* e *The Village* soddisfano le esigenze proprie del genere attingendo anche ad una serie di elementi tipici, che si traducono in una precisa iconografia. Oscurità, sogni, superfici riflettenti e oggetti mediatori sono infatti le matrici comuni ad ogni pellicola. I protagonisti dunque si ritrovano a muovere i loro passi più incerti immersi sempre in atmosfere perlopiù oscure e poco rassicuranti; o a vivere momenti eccezionali solo fino al loro risveglio, per poi piombare in uno stato di stordimento. Sono però le superfici riflettenti e gli oggetti mediatori gli elementi sui quali Shyamalan insiste di più dal punto di vista della messinscena. Le prime, fungendo da passaggi che consentono di transitare da un mondo reale ad uno fantastico, emergono puntualmente nei momenti di maggiore suspense. Le immagini riflesse, spesso deformate, sono infatti sfruttate dall'autore per anticipare la realtà incredibile con cui di solito i protagonisti sono costretti a confrontarsi. Accade così che il visino tirato del piccolo Cole in *The Sixth Sense* si rifletta sul pomello della porta che il bambino si accinge ad aprire per introdursi nella camera di Kyra, la ragazzina deceduta da poche ore che lo ha contattato. E che la nascita di Elijah, indimenticabile figura di squilibrato in *Unbreakable*, venga riflessa su una parete a specchio. Ma anche in *Signs*, Graham scopre che all'interno di un ripostiglio si trova rinchiuso un alieno solamente attraverso l'immagine di un artiglio riflesso sulla lama di un coltello da cucina. Non è sorprendente quindi il fatto che le creature innominabili di *The Village* appaiano per la prima volta riflesse e sfuggenti sullo specchio d'acqua del ruscello che scorre nel bosco.

L'oggetto mediatore, così definito da Todorov, testimonianza del viaggio appena compiuto dal protagonista nell'universo fantastico dal quale peraltro è riemerso, viene da Shyamalan immancabilmente collocato al termine delle storie: una prova tangibile sì, ma anche una sorta di sigillo col quale si richiudono, alle spalle dei protagonisti, le porte che si erano spalancate sul mondo fantastico. Evidentemente, l'oggetto può assumere qualunque forma: ad esempio in *The Sixth Sense* è la videocassetta che testimonia l'agghiacciante verità sulla morte di Kyra e che Cole porge al padre della bambina. Il nastro è la prova che il ragazzino porta con sé del fatto d'essersi immerso, senza opporre resistenza, nel mondo ignoto dal quale era fuggito terrorizzato fino a quel momento. Da quell'istante in poi si intuisce che per il bambino l'incubo d'essere contattato dai morti cessa per sempre, tramutandosi in normale quotidianità. Invece, per David Dunn, l'eroe di *Unbreakable*, l'oggetto mediatore prende corpo nel giornale recapitatogli a casa la mattina successiva alla notte in cui, per la prima volta, mette alla prova i suoi poteri, salvando dalla morte due bambini tenuti prigionieri all'interno della loro abitazione; il quotidiano, che riporta la notizia del salvataggio dei due fratellini, avvenuto per opera di un "eroe" sconosciuto, evidenzia la straordinarietà degli avvenimenti della sera precedente. Diversamente, il riconoscimento dell'oggetto mediatore in *Signs* non risulta immediato, e la difficoltà deriva dal fatto che propriamente di oggetto non è possibile parlare. Ciò che, infatti, prova la riemersione di Graham dal mondo soprannaturale in cui precipita dopo l'attacco alieno, è la riacquistata fede in Dio. Pertanto, chiamarlo oggetto risulterebbe inappropriato, anche se in definitiva il significato che riveste è identico. Molto più semplice è il discorso per quanto riguarda l'oggetto mediatore in *The Village*: il farmaco che la giovane Ivy riesce a procurarsi dopo aver attraversato da sola, nonostante la sua cecità, il bosco che circonda il villaggio. Il bosco, pur essendo affine a quello altrettanto spaventoso e irto di pericoli e insidie di *The Blair Witch Project* (Daniel Myrick, Eduardo Sánchez, 1999) non appare come il luogo deputato del fantastico, che Shyamalan, con un sorprendente ribaltamento della storia, fa invece coincidere invece col mondo reale, con la sua modernità, dalla quale gli anziani del villaggio, nel tentativo di mantenere incontaminata la comunità che hanno creato, fuggono, e con cui i giovani, Ivy compresa, non sono mai entrati in contatto.

A queste irrinunciabili componenti Shyamalan ne aggiunge due ulteriori, destinate a diventare marchi distintivi del suo cinema: il finale a sorpresa – al quale rinuncia una sola volta – e il motivo del cerchio – una sorta di metafora sulla paura che assilla l'America, come suggerisce Francesco Dragosei[1] in un saggio del 2002, ma anche una firma visiva, che si manifesta nei modi più differenti. In *The Sixth Sense* esso assume l'aspetto delle fedi nuziali degli sfortunati coniugi Crowe, anelli che nella sequenza finale consentono di svelare la vera identità di Malcolm. La scena può essere accostata alla poesia "La Tessitrice"[2] di Pascoli, in cui domina una forte componente funeraria, spesso connessa agli oggetti che fungono da tramite tra i vivi e i morti. Infatti, come accade a Malcolm, anche il poeta immagina di colloquiare con la sua amata fino a scoprire che ella è morta. La panchetta su cui Pascoli fantastica di sedersi accanto alla donna, rappresenta l'oggetto che funge da tramite tra il mondo dei morti e quello dei vivi, e che consente ai due di rinnovare il loro amore. La fede nuziale di Malcolm, stretta nel pugno di Anna, assume la stessa valenza simbolica. In *Unbreakable* il motivo del cerchio prende ancora una volta la forma di una fede nuziale, che David, nella prima sequenza del film, si sfila dall'anulare allorché tenta di approcciare una sconosciuta. Naturalmente, i *Crop Circles* tracciati dagli alieni in *Signs* sono la firma più evidente del regista. In *The Village* il cerchio diventa invece un motivo guida, un vero e proprio "leitmotiv visivo"[3] che ritorna con regolarità.

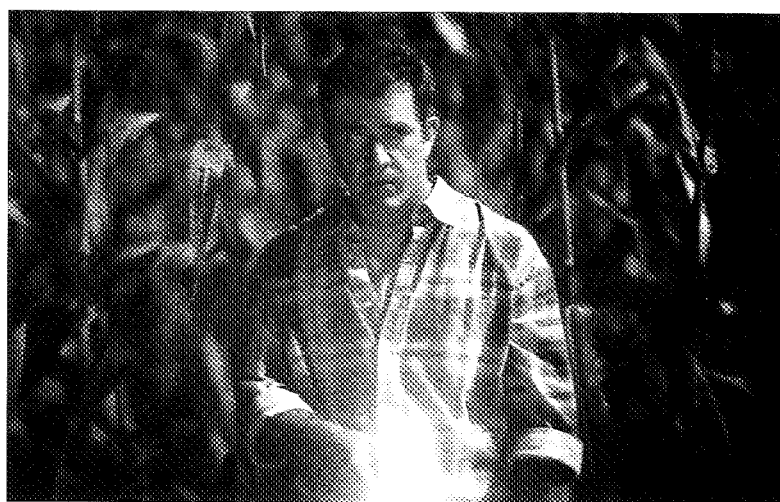
Al di là di questi elementi, ogni pellicola presenta un bagaglio iconografico peculiare funzionale alla narrazione. Con *The Sixth Sense* Shyamalan si confronta con il "Perturbante in sommo grado", indicato da Sigmund Freud : "[...] ciò che ha rapporto con la morte, con i cadaveri e con il ritorno dei morti, con spiriti e spettri [...] Probabilmente questo timore ha ancora il significato antico secondo cui il morto è diventato nemico dei sopravvissuti e mira a prenderli con sé come compagni nella sua nuova esistenza"[4]. Un motivo niente affatto inedito al cinema fantastico, eppure affrontato qui in modo singolare. Infatti, pur strizzando l'occhio al genere horror, il regista dimostra grande sobrietà e misura. L'orrore non è mai ostentato con compiacimento, bensì appena accennato e, anziché manifestarsi in una messinscena violenta e sanguinaria, implode nei personaggi. L'autore procede più per sottrazione che per accumulo d'effetti, preferendo sollecitare l'immaginazione dello spettatore, ritenendola più incisiva e terrorizzante di qualunque rappresentazione palese. Pertanto Shyamalan si concentra sulla costruzione di atmosfere basate su espedienti semplici, ma estremamente efficaci, ad esempio sul piano cromatico. Ogni volta infatti che il mondo dell'aldilà sta per manifestarsi nel mondo reale, all'interno dell'inquadratura appare, in modo da costituire per lo spettatore più vigile una sorta di indizio, un oggetto di colore rosso, sempre in forte contrasto con l'atmosfera funerea e tetra in cui è immerso: un tovagliolo, un palloncino, un flacone di pillole, un abito, il pomello di una porta, una coperta, il portone della chiesa in cui si rifugia, in cerca di protezione, Co-

le, come pure la tenda che questi ha costruito in camera sua e all'interno della quale si nasconde tutte le volte che percepisce la presenza di un fantasma adirato. Questo evento, inoltre, è preceduto da un brusco calo della temperatura, evidenziato dall'immagine del respiro del piccolo che si condensa. Quasi un equivalente delle ombre inquietanti che precorrono l'arrivo di qualche presenza più terrorizzante e minacciosa in classici quali *Nosferatu*, in cui l'ombra precede l'apparizione del vampiro, o *M. Il mostro di Düsseldorf*, dove l'ombra annuncia la presenza del maniaco.

Opere come queste, riconducibili al movimento espressionista che dagli anni Venti in Germania ha tenuto scuola, sembrano affascinare l'autore al punto da condurlo ad omaggiare, in una sequenza del suo terzo lungometraggio, il film *Il Gabinetto del Dottor Caligari*. Ripensando infatti alla scena in cui Alan viene pugnalato a morte dal sonnambulo Cesare, legata solamente alla presenza delle due ombre proiettate su una parete, l'accostamento con quella in cui lo spettatore apprende che l'alieno ha preso con sé il piccolo Morgan da un'immagine riflessa sullo schermo di un televisore spento, se pur libero, è tutt'altro che azzardato. Oltretutto, entrambi i film sono leggibili come proiezioni di una paura radicata tipica degli anni in cui sono stati girati. *Signs* riflette i timori e le ansie dell'America che si è svegliata all'indomani dell'11 Settembre (le riprese del film incominciano due giorni dopo l'attacco alle Torri Gemelle) più vulnerabile di quanto credesse; proprio come i timori provati dalla Germania nel primo dopoguerra, nella nota interpretazione di Kracauer, si riflettono nei film espressionisti degli anni Venti, peraltro niente affatto distanti dal genere fantastico sia nello stile che nei contenuti.

Se con *The Sixth Sense* Shyamalan racconta una "storia di fantasmi", con *Unbreakable* narra una sorta di fumetto di celluloide in cui David incarna l'eroe più atipico mai visto sullo schermo cinematografico, accostabile soltanto, per alcuni aspetti, allo Spider Man di Sam Raimi. Come Peter Parker, infatti, David Dunn conduce una vita piuttosto monotona, vive in una casa ordinaria e svolge un lavoro per nulla soddisfacente. Inoltre, il cognome di David comincia con la stessa iniziale del nome, come per Peter Parker. Entrambi sono uomini semplici, che si ritrovano ad essere, loro malgrado, supereroi, costretti a celare la loro vera identità anche alle persone che amano, perché, per citare le parole dello zio di Peter: "Grandi poteri portano con sé grandi responsabilità".

Il regista si sofferma con scrupolosa attenzione sia sulla rappresentazione di David che su quella del suo alter ego Elijah Price. Al primo non fa indossare la tradizionale tuta ma un ampio poncho impermeabile, che veste anche sul luogo di lavoro, ad enfatizzare ulteriormente come la natura umana prenda il sopravvento su quella eroica. Unica consuetudine che il regista rispetta, nell'immaginario classico del supereroe, è quella di attribuire al suo protagonista un personale "Tallone d'Achille": può infatti annegare. David presenta pertanto affinità con l'eroe mitico di James Hillman[5], secondo cui questa figura è indissolubilmente legata all'archetipo del *puer*, per sua natura un essere ferito. La menomazione,in modo particolare nelle estremità, è infatti una prerogativa dello spirito del *puer*, come provano Achille e Filottete, personaggi dalle capacità straordinarie, ma portatori di traumi che sono fondamentali nello svolgimento delle proprie storie. Le loro ferite non sono solo conseguenze di scelte di vita, ma preesistono alle loro azioni e le condizionano. La ferita funge da contraltare al loro potere soprannaturale, è il vincolo doloroso ma inalienabile che consente di possedere e manifestare le proprie capacità. David non è ferito nel corpo, anche se è ciò che fa credere, e di cui lui stesso si convince, grazie ad un forte sentimento di autosuggestione. Finge infatti di aver riportato, in seguito ad un incidente avvenuto quando era ragazzo, una grave lesione alla gamba, che lo ha costretto ad abbandonare il football, sua grande passione, ma anche unico ostacolo alla scelta di convolare a nozze con Audrey, che – contraria alla violenza necessaria in quello sport – non ne avrebbe mai sposato un giocatore professionista. La scelta di fingersi ferito lo conduce a vivere una vita che non desidera, e che lo fa sprofondare nello sconforto. Quando David scopre i suoi poteri, decide di nasconderli per salvare il suo matrimonio, così come continua a fare con la presunta ferita. È questa la sofferenza a cui è condannato per poter essere un eroe.

Come anticipato, con questo secondo lungometraggio il regista identifica la minaccia, l'elemento perturbante, nel personaggio di Elijah Price. E' lui infatti che – perdendo completamente il controllo di sé, non distinguendo più ciò che è giusto da ciò che non lo è – provoca una serie di incidenti al solo scopo di provare la propria tesi, secondo la quale se al mondo esiste un uomo vulnerabile e fragile come lui, può esistere anche il suo opposto, un vero e proprio eroe invincibile, che sarebbe appunto incarnato da David. Il comportamento che manifesta Elijah rientra tra i casi che Sigmund Freud indica quali "eccezioni": "Capita di scontrarsi con persone che [...] dicono di aver già abbastanza sofferto e subito privazioni [...] non vogliono più sottoporsi ad alcuna spiacevole necessità poiché

Signs

esse sono eccezioni e intendono rimanere tali"[6]. Freud nota inoltre come il personaggio di Gloucester nel *Riccardo III* di Shakespeare manifesti tale nevrosi: essendo convinto che la vita gli debba un risarcimento giacché la natura gli ha negato la bellezza esteriore, capace di attirare l'amore umano, egli si sente in diritto di essere un'eccezione e di ignorare gli scrupoli da cui altri individui si lasciano ostacolare. Crede di poter arrecare torti poiché egli stesso li ha subiti. Elijah, col suo comportamento, sollecita un accostamento con la figura shakesperiana: essendo stato infatti penalizzato dalla vita che lo ha costretto, a causa della sua malattia, ad una condizione di assoluta precarietà, si sente libero d'agire senza porsi alcun limite, ritenendosi proprio un'eccezione. Shyamalan si avvale di tutta una serie di elementi iconografici utili per riflettere esteriormente l'instabilità mentale di Elijah: ad esempio l'acconciatura, evidentemente disarmonica, crea un forte squilibrio, che rimanda al precario stato fisico e mentale del personaggio. Come pure il bastone al quale si sostiene, dall'impugnatura d'argento e la struttura di vetro trasparente, è metafora del suo possessore, uomo dal carattere deciso e forte, ma dal corpo minato e fragile come il cristallo. Ma anche le scelte cromatiche, che puntano interamente sui toni dell'azzurro e del blu, risultano pertinenti a questo affascinante personaggio; ritenere che l'autore abbia voluto solo ricreare l'atmosfera fredda in cui David vive è infatti riduttivo, soprattutto se si considera il background di Shyamalan, proveniente da una famiglia di medici. È quindi lecito pensare che il regista voglia raccontare la storia attraverso gli occhi di Elijah, data la patologia di cui è portatore. In alcuni soggetti, infatti, essa si manifesta sia con evidenti deformazioni fisiche, sia con una colorazione azzurrata della sclera, importante sintomo dell'osteogenesi imperfetta[7]. Shyamalan omette questo specifico particolare, ma al contempo colora di blu la realtà manifestamente malata di Elijah in cui si riflette la sua mente distorta e geniale.

Rispetto ai film precedenti, *Signs* è quello in cui l'autore punta maggiormente sulla messinscena, riferendosi a numerose pellicole del passato, oggi pietre miliari nella storia del cinema di genere fantastico. È infatti inevitabile cogliere i rimandi a *The Night of the Living Dead*, *Invasion of the Body Snatchers*, *The Birds*, *The Thing* e *War of the World*, tutte opere che Shyamalan omaggia ricreandone l'atmosfera claustrofobica e la suspence sottile che le hanno rese celebri. Esemplare è il legame che emerge con *The Night of the Living Dead* e *The Birds*, in cui la casa assume un ruolo fondamentale, assurgendo a fortino contro gli attacchi esterni, ma al contempo anche trappola in cui i personaggi si ritrovano braccati senza alcuna via di fuga. Come i protagonisti assediati nel film di Romero, Graham con la sua famiglia cerca riparo in cantina quando gli alieni riescono a penetrare all'interno della fattoria. Shyamalan elegge la cantina buia a rappresentazione del luogo più profondo dell'inferno vissuto da Graham, ricorrendo pertanto alla fortunata struttura narrativa che Francis Vanoye indica, dalla parabola dantesca, come *Discesa agli Inferi*[8], e che implica il tuffo del protagonista in una realtà a lui estranea. Ponendo i personaggi in una situazione d'oscurità, l'autore sottrae loro ogni certezza, rendendoli del tutto vulnerabili. È in questa atmosfera che, esasperato, Graham mette a nudo il suo lato più oscuro: un passaggio fondamentale, che segna una rinascita del personaggio e il suo riavvicinamento a Dio. Il mutamento dell'ex pastore coincide sapientemente con il ritorno della luce nella scena. Interessan-

te è la simbologia alla quale l'autore fa riferimento per evidenziare il legame ancora forte tra il protagonista e la fede: l'ombra del crocifisso che si scorge sulla parete della sua camera da letto rimanda al fatto che l'uomo può solo convincersi d'essere solo; o l'acqua , che introduce sì una fobia della piccola Bo, convinta che basti solo un sorso per contaminarla e renderla imbevibile, ma che si rivela anche l'unico strumento capace di sconfiggere il nemico. Come l'acqua battesimale purifica l'uomo lavandone i peccati, così nel film l'acqua cancella il male dal mondo, la minaccia che incombe sulla terra, incarnata appunto dagli alieni.

La sequenza girata in cantina inoltre rimanda metaforicamente alla paura che tormenta oggi l'America: quella di un'invasione violenta. Francesco Dragosei all'interno del suo saggio parla anche di "*cerchio ferito*", notando come nell'immaginario americano esista sempre qualcuno che si trova accerchiato o assediato: una casa, un villaggio, un'astronave, un grattacielo, una zattera. Contemporaneamente ai confini del cerchio c'è sempre un'entità che preme per introdurvisi, portando caos, disordine e oscurità. Ciò che veramente conta, è che dinanzi alla prospettiva di una minaccia, l'America risponda sempre con una forza reattiva, proveniente dall'interno del cerchio stesso, che cerca di abbattere il pericolo esterno. In *Signs* tale forza è l'unione che la famiglia Hess dimostra dinanzi ad un momento tanto critico, non fornendo così al nemico alcuno spiraglio che consenta di introdurvisi.

Il "*cerchio ferito*", che per Dragosei costituisce la figura chiave per comprendere il mito su cui l'America ha costruito se stessa, diventa il tema fondante di *The Village*. In quest'opera, il villaggio stesso, con la sua struttura circolare, ricorda la figura del "*cerchio ferito*". I suoi abitanti, barricativisi all'interno, sono una rappresentazione dell'America: resi forti dalla loro unione, derivata da un notevole sentimento di paura — "il più potente collante sociale, oltre che uno strumento impagabile di controllo e di conservazione"[9] — lottano perché nessuna minaccia esterna possa introdurvisi, distruggendo l'armonia faticosamente costruita. Oltre ad essere identificabile con la struttura del villaggio, il cerchio ritorna sotto l'aspetto di una serie di luci disposte circolarmente, utili per segnalare il confine della vallata durante la notte, così come è circolare la forma in cui si dispongono gli anziani della comunità quando si riuniscono. Infine sulla locandina del film un cerchio dorato racchiude il nome del regista: una trovata elegante dedicata agli osservatori più attenti, mirata ad evidenziare ulteriormente la valenza del cerchio nella pellicola.

Elementi peculiari nell'iconografia del film sono anche la nebbia e la sedia a dondolo. La prima, presente spesso nei film di genere fantastico, in *The Village* si configura come una sorta di barriera protettiva che separa la comunità dal resto del mondo, dal male e dalla corruzione che vi albergano. Uno scudo per allontanare il dolore ed eludere la paura. In "Nebbia"[10], ancora Giovanni Pascoli la invoca per delimitare il suo orizzonte visivo all'istante vissuto, così da allontanare un lugubre passato e tutti i sentimenti ad esso riconducibili. Shyamalan, un secolo dopo, ricorre al medesimo accorgimento. La sedia a dondolo si carica delle paure e delle tensioni dei personaggi: essa stessa elemento di fluidità tra il passato e il presente, col suo costante, movimento oscillatorio rimanda ad una serie di oggetti anche loro negli anni assurti a simboli emblematici del tempo: il dondolio della culla si ricollega al principio della vita — la nascita è sempre un momento carico di speranze e attese ma anche di ansia; i rintocchi delle campane che accompagnano la vita dell'uomo, dalla nascita sino alla morte; ma anche l'oscillazione del pendolo dell'orologio, che scandisce il trascorrere inesorabile del tempo e dunque della vita dell'uomo. Grazie a queste quattro pellicole, associare il nome di Shyamalan al motivo della paura risulta inevitabile; non per niente, spaventare, se pur sempre con eleganza, è il suo fine primario e primaria fonte di divertimento. Niente di nuovo, considerando che già nel 1756, nel trattato di estetica *Indagine filosofica sull'origine delle nostre idee del sublime e del bello*, Edmund Burke[11] descriveva una particolare forma di "sublime del terrore" derivante proprio da soggetti cupi e terrificanti in grado per l'appunto di suscitare piacere.

Simona Giummarra

Note

1. Francesco Dragosei, *Lo squalo e il grattacielo. Miti e fantasmi dell'immaginario americano*, Bologna, Il Mulino, 2002.
2. Giovanni Pascoli, *Canti di Castelvecchio*, Milano, Rizzoli, 2001, p. 374.
3. Gianni Canova, Francesco Costa, "Americani assediati dalle proprie paure", *Letture, Quaderno 613*, gennaio 2005, pp. 56, 58.
4. Sigmund Freud, *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991, p. 295.
5. James Hillman, "Le ferite del Puer e la cicatrice di Ulisse", in *Saggi sul Puer*, Milano, Cortina, 1998, p. 24.
6. Sigmund Freud, *op. cit.*, pp. 226, 228.
7. Gianfranco Mazzuoli, *Osteogenesis Imperfecta, Osteogenesi Imperfetta* (Morbo di Lobsterin), vol. II, Firenze, USES Edizioni Scientifiche, 1984, pp. 230, 234.
8. Francis Vanoye, *La sceneggiatura. Forme, dispositivi, modelli*, Torino, Lindau, 1998, p. 43.
9. Gianni Canova, Francesco Costa, *op. cit.*, pp. 56, 58.
10. Giovanni Pascoli, *op. cit.*, pp. 95, 97.
11. Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry Into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London, Routledge, 1958.

The Village

Il teatro degli Avvenimenti

La scena melodrammatica nel cinema italiano di genere

Il presente intervento si concentra su un periodo piuttosto lungo, ovvero alcuni generi cinematografici italiani del dopoguerra. Parlerò di film-opera, melodramma strettamente inteso, neorealismo popolare o melodramma neorealista, western, horror, film-sceneggiata, e citerò anche alcuni altri sottofiloni. Dico questo, in anticipo, per chiarire da subito che le ipotesi che esporrò sono ancora in attesa di verifica, e che qui non potrò fare altro che abbozzare alcune proposte interpretative.

C'è bisogno di alcune riflessioni preliminari, di stampo storiografico e teorico. Cominciamo dalla storia del cinema italiano: sebbene sia tutto da dimostrare che i generi nel cinema italiano del dopoguerra funzionino come un sistema, è vero che alcuni di essi sembrano legati da un valore di "popolarità" e di consumo profondo – nel senso che Vittorio Spinazzola dà al termine – mentre altri appartengono più propriamente a un pubblico urbano e istruito. I generi cui facciamo riferimento, che si sviluppano a partire dagli anni del secondo dopoguerra e trovano il momento di incandescenza negli anni Sessanta e Settanta, sono legati tra di loro da un forte rapporto intertestuale, nel senso che partecipano di un tipo di spettacolo omogeneo e prevedono competenze spettatoriali simili. Osservazione metodologica: utilizzo per la nozione di genere i recenti approdi di Rick Altman, con la sua accezione semantico-sintattico-pragmatica del problema, e di Francesco Casetti, con l'idea di adottare il concetto di negoziazione per alcune pratiche di senso presenti nel cinema, e non secondariamente nei generi.

Bene, detto questo non rimane che anticipare alcune delle ipotesi di lavoro che a mio parere possono essere sviluppate in questa direzione. Il melodramma, nella sua accezione più ampia, mi sembra infatti il luogo operativo principale sotto la cui egida funzionano molti dei film che citeremo. Non è secondario ricordare come il melodramma sia forse il terreno di maggiore discussione per ciò che concerne la teoria dei generi. È proprio sul melodramma infatti che tanti studiosi hanno esercitato le proprie idee, mettendole alla prova di un macrogenere che, di volta in volta, sembra mandare gambe all'aria le metodologie ancora non verificate. Basti ricordare, in tal senso, i lavori di Linda Williams, Mary Ann Doane, Christine Gledhill, Thomas Elsaesser solo per citare i più noti (in fondo al testo le indicazioni bibliografiche). Molti di questi testi si concentrano inevitabilmente sulla produzione hollywoodiana, arrivando a conclusioni in alcuni casi discutibili, in altri decisamente convincenti. Quasi tutti, però, sono d'accordo nel ritenere centrale per il funzionamento del melodramma – al di là dei moduli narrativi prescelti o delle varianti formali – la rappresentazione delle passioni e l'eccesso di emotività. La confusione intorno all'origine culturale del termine cui si fa riferimento e la differenza delle tradizioni in gioco hanno fatto il resto, producendo molta confusione. Tuttavia, sarebbe davvero paradossale non scegliere (proprio in Italia) come modello per le operazioni melodrammatiche del nostro cinema il teatro d'opera musicato e cantato. Quel che da noi – a mio parere – viene conservato della larga e complessa tradizione operistica, è l'aspetto più emotivo, il *luogo* dell'esecuzione e della scena madre, il momento del cantato e della elezione dei sentimenti. In questo senso, non siamo lontani da ciò che Brooks intende quando parla di "immaginazione melodrammatica", intendendo con essa quelle modalità di rappresentazione che subordinano il dato strutturale e normativo del testo narrato al momento dell'emozione (attraverso tecniche attoriali, scenotecniche, testuali che esaltano passionalità, ridondanza, eccesso e ripetizione).

Come si traduce tutto ciò al cinema? In generale, con forme di ridondanza stilistica ed enfasi espressiva. Ciò avviene certamente nel melodramma americano, anche se il più delle volte obbediente al sistema logonomico hollywoodiano (Stahl o Sirk, "fiammeggianti" fin che si vuole, rispettano i canoni della Hollywood classica).

In Italia, invece, si fa strada una dimensione performativa del genere che – sebbene non sospenda come troppe volte si è detto la narrazione e nemmeno "congeli" il testo – comunque enfatizza alcuni momenti e produce, anche in assenza di progettualità poetiche forti, momenti di assoluta originalità formale. Dunque, nel film-opera, come nel melodramma matarazziano, come nell'horror argentiano, come nel western all'italiana e in altri prodotti popolari emergono spinte comuni che danno come risultato: intensità stilistica e tendenze autoriflessive alla ricerca del sublime (che alle volte sfornano il kitsch, come nel caso di materiali identici ed esiti antitetici: per esempio *Catene*, 1949, di Matarazzo e *I figli so' piezz 'e core*, 1981, con Merola); enfasi sul rapporto tra musica/suono e scena madre (un duello di Sergio Leone non è molto diverso da un omicidio del suo allievo Dario Argento, in entrambi i casi si dà vita a un cronotopo autonomo dotato di inizio e fine, con una colonna sonora tonitruante, Morricone o Goblin che sia, "luogo" di attrazione pura cui convergono tutti i segmenti del racconto); funzione intermediale di raccordo con l'opera lirica, ovvia nel film-opera e più sotterranea negli altri generi che pure vi fanno riferimento (non sarà un caso che Argento abbia diretto un film che si intitola *Opera*); ricorso a elementi antirealisti in grado di forgiare un immaginario di genere anche in Italia, dove un sistema dei generi in senso stretto non è mai esistito. Gianni Canova, giustamente, sostiene che il mélo italiano "è l'enfasi come unica possibile valvola di sfogo in cui lasciar parlare il dolore, la perdita, la sconfitta".

L'ipotesi, dunque, è che il melodramma cinematografico italiano possa costituire un linguaggio di riferimento per molti generi semanticamente diversi, e che sovrintenda ad alcune funzioni emotive e patemiche tipiche dei film popolari che abbiamo scomodato. Il melodramma, perciò, non dimentica il valore di *performance* del melodramma musicale e, in luogo di un momento cantato forte, vi è un momento stilistico forte, una forma di virtuosismo linguistico, una sorta di picco massimo ottenuto con elementi esibiti del linguaggio cinematografico. Curiosamente, alcune scelte stilistiche fanno pensare a forme di modernità cinematografica – mi riferisco, per fare un esempio, al lungo incipit in soggettiva, stile noir, di *Pagliacci* (1949) di Mario Costa, con una ulteriore *mise en abîme* del testo teatrale in funzione di doppia cornice narrativa, o alle sfocature e false soggettive del finale di *I figli di nessuno* (1951) di Raffaello Matarazzo o persino al kitsch giocato su scelte quasi free jazz di regia in *Carcerato* (1981) di Alfonso Brescia, e gli esempi potrebbero continuare all'infinito. Non si può, tuttavia, pensare che Costa anticipi Godard (caso mai utilizza modelli wellesiani e langhiani in funzione retorica) o che Sollima insegua la purezza dei piani-sequenza. Evidentemente, c'è un elemento melodrammatico che viene esibito in senso liturgico, per cui potremmo parlare di un cinema – performativo o, come suggerisce Guglielmo Pescatore, del fattitivo –, che si basa sull'*esecuzione* dei momenti forti, con una utile allotropia del termine che vale sia per esecuzione del pezzo musicale o della sequenza di lacrime (film-opera, film-romanza, musicarello mélo, melodramma popolare) sia per esecuzione di delitti e omicidi (in Argento e nel thriller italiano ciò è chiarissimo, ma vale anche per il duello western e per le sfide del cinema peplum e dei forzuti).

Volendo osare, si potrebbe immaginare una ricerca che parta da queste considerazioni che metta a prova uno scenario di questo tipo (a costo di reintrodurre quella distinzione tra realismo e spettacolare che sembrava metodologicamente supe-

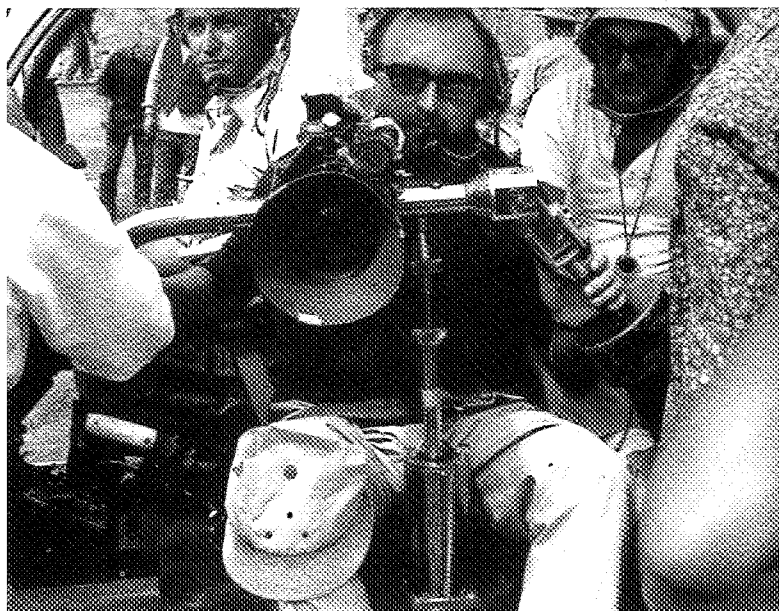
rata): il cinema italiano del dopoguerra, dal 1945 in poi, impone la linea realista, dove trovano albergo sia il linguaggio medio/alto del neorealismo rosa, della commedia all'italiana, dei ritratti femminili sia – più radicale – la modernità della linea Zavattini/Rossellini/Bazin individuata con cura da Giorgio De Vincenti. E a un cinema di genere, o per meglio dire, di macrogenere melodrammatico, che impone una linea antirealista, che si poggia su differenti valori di performance, ritmici, stilistici, autosufficienti, nella maggior parte dei casi intimamente intertestuali (nel senso che prevedono uno spettatore dall'enciclopedia orientata nel proprio repertorio e nel senso concreto che molti testi si giustificano col solo fatto di legarsi tra loro o a un architesto) e intermediali (il continuo appoggiarsi a testi esterni: lirica, letteratura d'appendice, fotoromanzo, storia tradizionale, fumetto). In parte è anche ciò che distingue, come altrove sostengo, il genere comico/farsesco/parodistico rispetto alla commedia all'italiana, ovvero il ricorso sistematico a testi già compiuti, provenienti dal varietà, dall'avanspettacolo, dalla televisione, da altri film.
Dunque, le forme di riflessività linguistica presenti in molti dei film del macrogenere melodrammatico appartengono evidentemente a una sorta di eccesso stilistico connaturato alla dimensione esecutiva di film che si strutturano per natura su piani e forti ritmici, dove contano – oltre a recitativi e arie (non solo nel film-opera, si intenda) – incipit ed excipit, per solito il luogo della massima sperimentazione. Come sostiene Guglielmo Pescatore nel suo prezioso testo sul film-opera, è lo stesso spazio filmico, attraverso la macchina da presa, a diventare corpo. Questo è probabilmente sostenibile anche per altri generi, il che – con un po' di immodestia e un po' di fortuna – potrebbe convincere a ripensare quella fase dei generi in Italia per solito ad esclusiva competenza della cinefilia.
Il melodramma è dunque per il cinema italiano più che altro una "scena melodrammatica" o un "teatro degli avvenimenti" dove stilemi inconsueti, virtuosistici e persino stranianti raccontano una pratica del cinema italiano che è stata per ora studiata solo nei contenuti e nei valori simbolici e sociali. Il tassello che manca potrebbe provenire dalle ipotesi fin qui proposte.

Roy Menarini

Testo della relazione tenuta durante il Convegno "Imitation of Life", organizzato dal Dipartimento di Musica e Spettacolo, a Bologna nel dicembre 2003.

Testi citati

Rick Altman, *Film/Genre*, London, BFI, 1999.
Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination*, New Haven and London, Yale University Press, 1976.
Gianni Canova, "L'infiammazione della lacrima: il paradosso del *mélo* nel cinema italiano", in Orio Caldiron, Stefano Della Casa, *Appassionatamente. Il Mélo nel cinema italiano*, Torino, Lindau, 1999.
Francesco Casetti, *Film Genres, Negotiation Processes and Communicative Pact*, in Leonardo Quaresima, Alessandra Raengo, Laura Vichi, *La nascita dei generi cinematografici* (a cura di), Udine, Forum, 1999.
Giorgio De Vincenti, *Il concetto di modernità nel cinema*, Parma, Pratiche, 1993.
Mary Ann Doane, *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940's*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.
Thomas Elsaesser, "Tale of Sound and Fury: Observations on the Family Melodramma", in Barry Keith Grant (a cura di), *Film Genre Reader*, Austin, University of Texas Press, 1993.
Christine Gledhill (a cura di), *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodramma and the Woman's Film*, London, BFI, 1987.
Guglielmo Pescatore, *La voce e il corpo. L'opera lirica al cinema*, Udine, Campanotto, 2001.
Vittorio Spinazzola, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Milano, Bompiani, 1974.
Linda Williams, "Melodramma Revised", in Nick Browne (a cura di), *Refiguring American Film Genres: Theory and History*, Berkeley, University of California Press, 1998.

Opera

Sergio Leone

Il buono, il brutto, il cattivo

Vita et mors di *Anna*

Anna (Alberto Grifi, Massimo Sarchielli, 1972)

Anna è la storia di una ragazza sedicenne incinta che trascorre le sue giornate tra Piazza Navona e la casa di Massimo Sarchielli[1] il quale, spinto da un sentimento di pietà, la ospita nella sua dimora offrendole il suo aiuto e assicurandole sempre un piatto caldo.
Anna è anche la storia di Alberto Grifi, co-regista che, chiamato dall'amico Massimo Sarchielli, registra per circa tre mesi gli stralci di vita di un gruppo di persone, tra le quali emerge la figura di Anna, drogata e fuggita da uno dei tanti riformatori a cui la famiglia sarda, emigrata in Francia, l'aveva affidata. Grifi fa di questa realtà una vera e propria icona del periodo storico, in cui la piazza, da sempre luogo di incontro e di scambio culturale, si sta trasformando in un catalizzatore di vite al limite del normale, tra capelloni e hippy appartenenti a una gioventù disadattata, contestatrice e alienata. *Anna* è altresì la storia del cinema indipendente italiano. Anna/ragazza è ingenuamente la futura madre di una neonata, così come Anna/film senza volerlo sarà la futura madre del cinema underground italiano.
La nascita di una *vita* spinge inevitabilmente a concepire uno sguardo ottimista e fiducioso verso l'arte, ma allo stesso tempo, ad una nascita reale e metaforica, umana e cinematografica, corrisponde una *morte*, la morte dell'arte, di una concezione, di una falsa ideologia, di un apparente quanto erroneo tentativo di rappresentare il reale. La distruzione, quindi, del tradizionale modo di affiancarsi all'arte induce Grifi a fare di *Anna* un film rivoluzionario e unico nel suo genere. Decidendo di "buttare nel cesso la sceneggiatura" e di sostituire la pellicola col videotape per seguire la ragazza quotidianamente, dopo che attori e maestranze (Vincenzo l'elettricista[2]) scelgono di abbandonare i ruoli etichettati dalle sovrastrutture capitalistiche per ridiventare loro stessi, Alberto Grifi volge le spalle agli ottanta anni di storia del cinema che lo precedono e inizia una pagina nuova e originale nello scenario avanguardistico.
Con un videoregistratore, permette ad Anna di lasciare da parte la recitazione, la rende libera e trascrive su nastro la realtà stessa, sublimando l'estetica del realismo e andando oltre la poetica zavattiniana. Rinuncia così a narrare delle storie come se fossero reali e fa della *realtà* una storia vera, autentica, sconcertante. Grifi rivolge il suo sguardo verso ciò che solitamente non si vuole far vedere o non si vuole guardare, e lo fa in modo innovativo, portando lo spettatore a riflettere. Riflettere non solo sulla realtà degradante obliata e occultata da molti, ma anche sulla politica cinematografica regnante. *Anna* diviene la registrazione di un modo di vivere diverso, modificando profondamente, se non proprio abolendo, il tradizionale rapporto di potere tra chi filma (cioè dirige, comanda, gestisce) e chi è filmato[3].
Il costo irrisorio della videoregistrazione crea le premesse per una constatazione che lo stesso Grifi rivela a partire dal calcolo in denaro del tempo della pellicola. Egli percepisce la regia come una mera operazione finanziaria, economica, monetaria, che inesorabilmente tende a intaccare anche i rapporti umani filmati nel loro evolversi. Ma *Anna* esula da tutto ciò. Il film per la prima volta si ribella alla regia, ovvero a coloro che gestiscono il capitale e i tempi di produzione, per imporre il proprio tempo, il tempo della vita. Ed ecco che alla pietà umana che originariamente aveva spinto Massimo Sarchielli a cercare aiuto per una giovane sconosciuta, presto si sostituirà un senso più profondo d'amore, di vita. Sorprendentemente non è il cinema a deformare la vita, ma la vita stessa a modificare e condizionare il cinema. I ruoli si invertono, le gerarchie crollano, la finzione si autocertifica. In questo modo, come ricorda lo stesso regista, anche il "banale" che tendenzialmente sul set viene scartato e censurato dal capitale, in *Anna* diviene "veridico", si fa "storia".
L'autentico è il luogo della creazione, della creazione di possibili rapporti umani fondati sulla chiarezza, sulla trasparenza, sull'amore[4]. Per questo Grifi apre una crepa nelle fondamenta del cinema cercando di portare lo spettatore a guardare oltre l'apparenza e invitando gli altri filmmaker a fuoriuscire dalla gabbia di convenzioni che governano la regia tradizionale. D'altra parte, furono anche la stessa Anna e la struttura ospedaliera a vietare al pubblico di vedere e di aprire gli occhi di fronte al "parto". Una sorta di premonizione di quello che sarebbe stato il tentativo di occultazione e di censura attuata dalle regole di distribuzione, che fin da sempre hanno impedito che film diversi e geniali circolassero regolarmente nelle sale cinematografiche.
Per Grifi questo non è mai stato motivo di resa, la sua scelta di vita lo ha spinto a non cedere mai e a non arrendersi[5]. E così ha continuato a indagare la realtà, a renderla ancora più pubblica di quello che già era, proponendo un cinema della coscienza e una poetica del "non far finta di niente", soprattutto davanti all'evidenza[6]. Lo sguardo di Grifi è in osmosi con quello dei suoi personaggi, diviene un tutt'uno con l'obiettivo e per riflesso si fonde con chi sta dall'altra parte dello schermo. I soggetti rappresentati vengono lasciati liberi di parlare, persino il microfono si trova alla mercé di molteplici mani che lo direzionano verso più bocche fameliche di verità. Come dimenticare la lunga documentazione di *Parco Lambro* o il magistrale piano sequenza di *Lia*?
Se si pensa ad *Anna* poi, non solo il microfono compare arditamente nelle scene, ma è possibile riscontrare anche una certa compartecipazione tra l'*obiettivo* e lo sguardo timido e ingenuo di Anna. Solo con lo scorrere dei giorni gli sguardi in macchina si diradano e la protagonista si assuefa al mezzo tecnologico che la riprende, seguendola perfino in bagno. Grifi in questo anticipa di gran lunga i reality-show riuscendo ad accorciare le distanze tra *camera* e realtà, facendo della prima una sorta di soprammobile invisibile omologato al resto dell'arredamento.
Di contro, l'occhio di Anna è un occhio che costringe lo spettatore a guardare la realtà, cruda e violenta. È un occhio che intrappola il suo interlocutore obbligandolo ad assistere allo scorrere reale e degradante del tempo. Un tempo che si dilata, si deforma, si distrugge, si espande sull'asse spaziale, su quella categoria cinematografica che nel film di Grifi perde però ogni connotazione temporale per divenire altro rispetto a delle mere e semplici coordinate. Le lancette del tempo continuano la loro corsa verso il futuro e, mentre il nastro si avvolge, lo spettatore sembra restare fermo, immobile, congelato in un non-movimento. Lo spettatore non resiste, diviene inquieto e – di fronte a un telefono che Grifi riprende per circa dieci minuti senza che nessuno risponda – il pubblico di *Anna* si muove impulsivamente sulle poltrone della sala di proiezione, quasi come per contrastare quell'inspiegabile assenza di movimento sullo schermo cinematografico. Ed è proprio con questo aspetto che coincide l'utopia del cinema sperimentale di un artista a tutto tondo (pittore, fotografo, inventore, saggista) che non risparmia nella sua ribellione e contestazione né il proprio medium di espressione (il cinema tout court)[7], né il rapporto che quest'ultimo intesse con i suoi interlocutori, siano essi le maestranze che lo tengono in vita, siano essi gli spettatori che con le loro abitudini si creano delle aspettative anestetizzate in un mondo in cui l'arte si sente invece soffocare e negare la propria possibilità di espressione.
Nel momento in cui si sceglie di riprendere una realtà, la si incornicia ineluttabilmente dentro a un riquadro più piccolo, ma chi potrà dire se con quest'azione si sta tentando di nascondere ciò che non si "fa vedere" (l'*off* – l'*over*), o si sta mostrando ciò su cui si vuol "fare riflettere"[8]? Nel film di Grifi e Sarchielli la risposta a questa domanda è molto complessa e si

pone su un altro livello, diverso da quello prettamente linguistico e più vicino alla sfera affettiva ed empatica che spinge lo spettatore a stare seduto sulla poltrona per quattro ore, rispettando i tempi della narrazione. Solo così facendo potremmo affermare che l'affrancamento dal tempo-capitale non risulterebbe compiuto solo in parte (ovvero solo nell'ottica degli autori del film, come sostiene Guido Fink), ma si delineerebbe anche dal punto di vista del pubblico guardante (ovvero del destinatario del messaggio filmico). Se quanto appena detto avverrà, vorrà dire che Grifi e Sarchielli saranno riusciti a svincolare lo spettatore dagli inutili condizionamenti esterni (guardare l'orologio, accendere il telefonino, pensare al ritorno a casa dopo la proiezione di un film in cui non avviene nulla di apparentemente interessante). Per questo ritengo che la rivoluzione grifiana sia riuscita a intaccare anche ciò che sta al di là dell'immagine bidimensionale, portando l'osservatore esterno a non aspettare quel "qualcosa di significativo", quell'attimo da carpire nel momento giusto, come d'altra parte fa chi si ostina a girare ancora film in pellicola.

I pidocchi proletari che da Anna sono saltati su tutta la troupe, ora destano prurito anche a chi nel film non ha lavorato. Lo spettatore si gratta, i distributori si grattano, il governo e le istituzioni si grattano. E in questo continuo grattare e graffiare ci si chiede che fine ha fatto Anna/ragazza e Anna/film.

Questa volta però è difficile rispondere. E quando Grifi ricorda che al festival di Venezia, Stefano[9] veniva tenuto fuori dal cinema dalla polizia perché urlava le stesse cose che dice nel film, ha perfettamente ragione a porre un punto di riflessione sul fatto che, mentre nel film il suo personaggio veniva applaudito, le stesse persone che acclamavano la sua immagine fantasmagorica, nella realtà chiamano la polizia. Questo è importante perché riguarda anche la vita e la morte di un film come *Anna*. O meglio riguarda la vita e la morte di una realtà, di una verità.

Quanti tra coloro che si sono soffermati a guardare Anna nel film, preoccupandosi per lei e stupendosi del fatto che non aveva neanche un sintomo di nausea pre-parto o ancora innervosendosi alle parole talvolta troppo spicciole di un avvocato da quattro soldi, nella vita reale si sarebbero soffermati a osservare quell'immagine di una società, trovando il tempo per ascoltare delle lezioni di vita, da chi la vita la vive sulla propria pelle? Non molti. Anna avrebbe dato fastidio nella realtà più di quanto non lo avesse fatto nelle vesti di "entità filmica".

Sono dunque d'accordo con Massimo Sarchielli quando dice che Anna è progressivamente uscita dal film, mentre lo giravano, facendo sì che *Anna* non fosse un film sulla presenza, ma sulla sua assenza. Per contrastare questa sorte è importante che si continui a parlare di un film come *Anna*, preferibilmente guardandolo su grande schermo.

A tal proposito la Cineteca di Bologna ha organizzato insieme al Premio Dams e allo Spazio Pubblico Xm24 una retrospettiva dal titolo *In viaggio con Grifi. Cinema militante* con incontri e proiezioni in programma al Cinema Lumière, e una mostra allestita all'Xm24 con l'intento di riproporre "un'istallazione dedicata al tema del mattatoio e realizzata combinando un radiogramma, un video e una serie di fotografie scattate in uno dei luoghi più invisibili e rimossi della nostra realtà"[10].

Angelita Fiore

Note

1. Massimo Sarchielli (attore), regista insieme ad Alberto Grifi di *Anna*, Italia, 1972.
2. Durante la lavorazione del film non solo Anna si ribella alla regia, ma anche Vincenzo Mazza, uno dei tecnici del film, decide di fuoriuscire dal dietro le quinte e di affermare la sua presenza dentro al film. "Quando Vincenzo l'elettricista del film ha abbandonato il suo posto di lavoro entrando in campo per fare una dichiarazione d'amore ad Anna, ha realizzato col suo desiderio, il significato della sua esistenza, disobbedendo a una sceneggiatura che all'amore preferiva il pietismo e, per di più, abbandonando il lavoro, disobbedendo all'economia che lo voleva fuori campo, che lo voleva cioè forza lavoro esclusa da ogni significato". "Conversazione con Alberto Grifi", *Filmcritica* n. 256, p. 230.
3. Morando Morandini, "Frammenti della vita di una ragazza-madre", *Il Giorno*, 9 settembre 1975, p. 15.
4. Alberto Grifi, *Note su undici ore di videoregistrazioni con Massimo Sarchielli, dal titolo* Anna, Roma, febbraio 1975.
5. Facendo un appello ai centri sociali al fine di armarsi di telecamere per filmare delle storie come per esempio "la ragazzina che ha problemi in famiglia perché è fidanzata con un magrebino", Grifi porta la sua esperienza vissuta nel '77 al festival del proletariato giovanile presso Parco Lambro e durante il quale Grifi si serve del video per documentare dei nuovi modi di comportamento.
6. Mi riferisco a film come *Parco Lambro: il festival del proletariato giovanile al parco Lambro* (Alberto Grifi, 1976), *Michele alla ricerca della felicità* (Giulio Blumir, Alberto Grifi, 1978), *Dinni e la Normalina ovvero la videopolizia psichiatrica contro i sedicenti gruppi di follia militante* (Alberto Grifi, 1978), *Lia* (Alberto Grifi, 1977).
7. *La verifica incerta* di Gianfranco Baruchello e Alberto Grifi (1964).
8. In *Anna* il fuoricampo assume una moltiplicazione di significati e significanti dovuta anche alla presenza di due registi che lavoravano allo stesso film: Alberto Grifi è regista *fuori campo*, Massimo Sarchielli è regista *in campo*.
9. Stefano è uno dei personaggi del film.
10. Recensione di Monica Dall'Asta.

Anna

VI Science Plus Fiction. Festival Internazionale della fantascienza
Trieste, 22-27 novembre 2005

SF for Fake

Brothers of the Head (Louis Pepe, Keith Fulton, 2005)
First on the Moon (*Pervye na lune*, Aleksei Fedorchenko, 2005)

Con l'edizione 2005 Science Plus Fiction è entrato a far parte della European Fantastic Film Festival Federation, un network di manifestazioni dedicate al cinema di genere fantasy, horror e fantascientifico (dalla Semana de Cine Fantástico y de Terror di San Sebastian al FrightFest londinese fino al nostro Ravenna Nightmare Film Festival) e ricuce così il proprio presente con il glorioso passato del Festival Internazionale del Film di Fantascienza di Trieste degli anni Settanta, esperienza precorritrice di cui l'attuale festival vuole rappresentare la rinascita.
Tra le diverse proposte di quest'ultima edizione, la nuova sezione *European Fantastic Shorts*, dedicata ai cortometraggi di fantascienza, e un *Omaggio a Jules Verne*, che celebra il centenario della sua scomparsa, con una serie di produzioni ispirate alle memorabili e mirabolanti avventure narrate dai romanzi dello scrittore e realizzate in un periodo di tempo compreso tra gli albori del cinema (il primo è *Voyage à travers l'impossible*, 1904, di Méliès) e gli anni Sessanta, a dimostrare la seduzione immaginifica che da sempre Verne opera sul cinema.
Alla sua terza edizione, si conclude inoltre la retrospettiva dedicata al cinema di fantascienza britannico, *Brit Invaders!*, coronata quest'anno dalla pubblicazione di un volume omonimo curato da I.Q. Hunter e Chiara Barbo e pubblicato da Lindau. Dal *1984* di Michael Anderson, riduzione per lo schermo del romanzo di Orwell datata 1956, fino ad arrivare a *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy* (Garth Jennings, 2005), la retrospettiva ha proposto *cult movie* riconosciuti come *Village of the Damned* (Wolf Rilla, 1960), *L'astronave degli esseri perduti* (*Quatermass and the Pitt*, Roy Ward Baker, 1967) o *L'uomo che cadde sulla Terra* (*The Man who Fell to Earth*, Nicolas Roeg, 1976) e pellicole meno note. Un esempio tra queste ultime è *The Sorcerers* (Michael Reeves, 1967), sorta di *Strange Days* ante-litteram e pre-tecnologico nel quale l'anziano professor Montserrat, inventore di un complesso macchinario attraverso il quale si può controllare la mente di altri individui e viverne le azioni e le emozioni, diviene succube della moglie Estelle, che lo costringe a manovrare come un burattino un giovane, imponendogli di compiere crimini e gesti efferati, il tutto per provare sensazioni estreme standosene tranquillamente nel proprio salotto ad occhi chiusi...
Ospite d'eccezione della retrospettiva, lo scrittore inglese di *science fiction* Brian W. Aldiss, dal cui romanzo *Brothers of the Head* è stato tratto un film omonimo datato 2004 e presentato in concorso nella sezione Neon. Registi ne sono la coppia Louis Pepe e Keith Fulton, già autori di due *making of* di film di Gilliam, *The Hamster Factory and Other Tales of Twelve Monkeys* e il più famoso *Lost in La Mancha* sull'incompiuta versione gilliamiana del *Don Chisciotte*. *Brothers of the Head* racconta la storia di due gemelli siamesi, Tom e Barry Howe – indissolubilmente legati da un lembo di pelle, inseparabili a causa di alcuni organi vitali comuni – che agli inizi degli anni Settanta, agli albori della musica punk, divengono icone-freak di un gruppo chiamato Bang-Bang. *Brothers of the Head* è un finto documentario – girato ricalcando gli stilemi e le tecniche della ripresa in diretta – che s'impone per l'autenticità e la credibilità della messa in scena: la rappresentazione dei fermenti che animavano il mondo musicale e il contesto giovanile dell'epoca e, soprattutto, il difficile, complesso rapporto tra Tom e Barry, la loro perfetta complicità e sintonia e, al contempo, la loro assoluta incompatibilità, la vitalità, il carisma, l'amore per la musica e, insieme, l'incolmabile disperazione. Il film riesce a tal punto a conferire spessore ai due personaggi, a renderli vivi, "veri" (grazie anche all'energica e appassionata interpretazione dei gemelli Luke e Harry Treadaway) che allo spettatore spiace sapere di trovarsi dinanzi a una finzione. Un film folgorante, *Brothers of the Head*, che pure rappresenta un prodotto spurio nel contesto del festival, in quanto l'elemento fantascientifico si riduce sostanzialmente al solo romanzo di partenza, da cui tutti gli elementi fantastico-orrorifici sono stati epurati (come la terza testa che nel romanzo, ha spiegato Aldiss durante l'incontro con il pubblico, accompagna i due fratelli).
Un'altra pellicola della sezione Neon può essere accostata a *Brothers of the Head*, perché anch'essa si colloca ai limiti del genere fantascientifico e perché gioca in modo analogo con il linguaggio e la forma del documentario. *First on the Moon* (*Pervye na lune*) del regista russo Aleksei Fedorchenko è un mockumentary che confonde vero, falso e possibile per farci credere che i primi a lanciare un uomo sulla Luna non furono gli americani bensì i russi.
Un oggetto non identificato precipita in Cile nel marzo del 1938. Dalla notizia di questo misterioso evento prende avvio la ricerca di una troupe cinematografica alla scoperta della "verità" sulla missione spaziale che i russi avrebbero realizzato molto prima del viaggio di Jurij Gagarin e dell'allunaggio americano. Una missione che, dopo il fallimento, le autorità sovietiche hanno voluto insabbiare e occultare. Il film si apre all'interno di un archivio cinematografico: pile di pellicole accatastate, alcune bobine catalogate, date e nomi dei soggetti ripresi. "Tutto quello che è successo è stato filmato. Dunque è successo". La falsa dichiarazione sancisce da subito l'ironico patto con lo spettatore. *First on the Moon* presenta filmati di finzione realizzati come fossero documenti d'epoca, invecchiati "à la *Zelig*" per intenderci. Tutto perfettamente credibile, tutto assolutamente falso. O meglio, il confine tra vero e falso continuamente rimesso in gioco, la capacità dello spettatore di valutare lo statuto dell'immagine volutamente lasciata nell'ambiguità, se non fosse per il tono dichiaratamente ironico che domina l'intera pellicola. Si citano fonti autorevoli, si mostrano fotografie; brandelli di riprese segrete fatte dalle autorità militari sovietiche si alternano a cinegiornali che parodiano la retorica positivista dei filmati di propaganda (e una piccola parte è costituita da veri e propri materiali d'archivio). Il tutto commentato dalle interviste, a colori, alle poche persone superstiti informate sui fatti. Tutto concorre a restituire l'ingannevole impressione di un'indagine reale, accrescendo il piacere dello spettatore in un cortocircuito che moltiplica la sua consapevolezza del proprio ruolo. Il mockumentary, in fondo, porta in superficie quello che è il dato fondamentale della contemporaneità, il labile confine tra la verità e la finzione.

Alice Autelitano

Future Film Festival
Bologna, 18-22 gennaio 2006

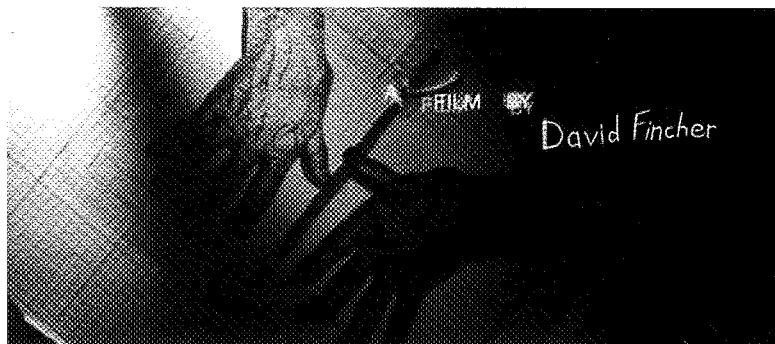
Prima dell'inizio
I titoli di testa di Kyle Cooper

First on the Moon

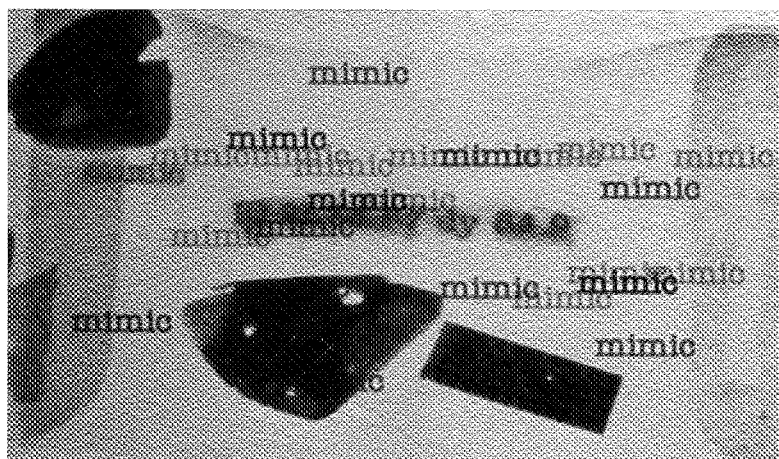
Nella storia – ancora da scrivere[1] – dei titoli di testa, il 1995 è un anno particolarmente importante, una sorta di data simbolica a cui far risalire quello che potremmo interpretare come un "passaggio di consegne". Nel 1995, infatti, Saul Bass realizza, insieme alla moglie Elaine, la sua ultima sequenza di apertura, quella per *Casinò* di Martin Scorsese. Saul Bass morirà un anno dopo: ma il 1995 è anche l'anno del successo del più significativo rappresentante di una nuova generazione di designer/titolisti, Kyle Cooper, che con i titoli di *Se7en* (David Fincher, 1995) esce definitivamente dall'anonimato in cui lavorava già da alcuni anni. Grazie al ritorno di Bass[2] e alla notorietà raggiunta da Cooper assistiamo così, a partire dagli anni Novanta, ad un rinnovarsi del fermento creativo intorno alla sequenza dei titoli di testa, e, di conseguenza, ad un rinvigorirsi dell'attenzione di critici e studiosi: al punto che l'ultima edizione del Future Film Festival, da sempre attento alle tendenze più significative e originali nell'ambito dell'animazione, riserva a Cooper e al suo lavoro uno spazio interamente dedicato[3].
Una lezione in penombra, un viaggio suggestivo, commentato dallo stesso Cooper, attraverso promesse subito interrotte, inizi molteplici che ogni volta rinnovano e alimentano un'attesa destinata, almeno in questo caso, a non essere soddisfatta.
Perché sta qui, in definitiva, il sostanziale insegnamento di Saul Bass, la sua proposta – originalissima per l'epoca – di concepire i titoli di testa non più come una noiosa lista di nomi, ma come un momento fondamentale per l'ingresso dello spettatore nel film, da valorizzare il più possibile. "Quello che i titoli potevano fare", ha spiegato Bass,

> era creare l'atmosfera ed evocare il nucleo centrale della storia del film; esprimere la storia in maniera metaforica. Vedevo i titoli come una forma di negoziazione con il pubblico, in modo tale che, nel momento in cui il film cominciava, per gli spettatori avesse già una risonanza emozionale. Avevo la forte sensazione che il film cominciasse davvero con il primo fotogramma[4].

A partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta, in effetti, l'attività di Bass cambia radicalmente la natura dei titoli, che sperimentano modalità espressive del tutto inedite, acquistano un fortissimo valore metatestuale (i titoli cominciano a parlare del film, pur per metafora e condensazione, pur in maniera intenzionalmente reticente e potenzialmente ambigua) e pragmatico (i titoli diventano una componente imprescindibile nel costruire e negoziare la relazione film/spettatore).
Che Kyle Cooper abbia raccolto e reinterpretato l'eredità di Saul Bass è un dato che certamente si ricava dalle sue stesse dichiarazioni, ma che emerge, innanzi tutto, dalle analisi delle sequenze. Come per Saul Bass, l'attività di Cooper si colloca al crocevia tra cinema e *graphic design*. Cooper studia alla Yale University School of Design, trovando un mentore d'eccezione in Paul Rand, forse il più noto e rappresentativo esponente della nuova generazione di grafici americani che incontrano e rielaborano lo stile e i principi modernisti. Terminati gli studi, Cooper lavora inizialmente presso la R/Greenberg Associates di New York, e nel 1992 si trasferisce alla sede di Los Angeles. Nel 1996, dalla RGA/LA nascerà un'agenzia autonoma, la Imaginary Forces[5], che riuscirà a dare un'impronta molto particolare e immediatamente riconoscibile alle sequenze dei titoli. Ma l'attività di Cooper spazia in tutti gli ambiti della *motion graphic*, dalle sigle televisive, ai videogiochi, al web, fino naturalmente ai titoli di testa: che rappresentano, indubbiamente, il suo ambito di specializzazione, dal momento che ha lasciato la Imaginary Forces per fondare, nel 2003, una propria agenzia, la Prologue Films[6], che gli dà oggi la possibilità di lavorare in maniera pressoché esclusiva sui progetti cinematografici che più lo entusiasmano.
Si diceva, poco sopra, che l'assimilazione da parte di Cooper della lezione di Bass emerge, prima ancora che dalle dichiarazioni dirette, dall'esame accurato delle sequenze, delle procedure, delle strategie espressive, dalle concezioni del funzionamento e delle funzioni dei titoli di testa. Il magistero di Bass emerge, inoltre, dall'affinità dei discorsi che la critica elabora intorno alla produzione dei due titolisti. Per Cooper, come a suo tempo per Saul Bass, il discorso critico si trova per certi versi preso in una sorta di paradosso, o contraddizione: da una parte, si sottolinea un "effetto-firma" inconfondibile, un'identità immediatamente riconoscibile. Dall'altra, si rileva invece l'eclettismo, l'eterogeneità della produzione, la variabilità dello stile. Questa seconda constatazione, del resto, trova ulteriore conferma nelle parole dei due designer, che ricordano instancabilmente (in sintonia con i principi dell'arte applicata) come la loro opera sia totalmente al servizio dei film, e le loro produzioni debbano essere adeguate e funzionali al film[7].

Un altro e più importante punto di contatto tra Bass e Cooper è di ordine sostanzialmente metodologico, e potrebbe essere sintetizzato nell'espressione "approccio metaforico": il lavoro di Bass e Cooper consiste essenzialmente nel selezionare/isolare un elemento del film e trattarlo per via metaforica, in maniera tale da conferirgli quelle risonanze, quegli effetti di senso ulteriori, quelle connotazioni in grado di intervenire sullo spettatore, stimolarne la curiosità, attivarne la cooperazione interpretativa.
Ma c'è un'ulteriore osservazione da fare. I titoli di Cooper ci parlano, indubbiamente, pur per via metaforica, del film (di un tema, del carattere di un personaggio, di un'atmosfera, un ambiente). Alludono, dunque, ad un contenuto: ma che cosa ci dicono dell'espressione? Cosa ci dicono dello stile dell'autore, delle strategie linguistiche ed espressive adottate nel film, del ruolo del montaggio, dell'illuminazione, della mobilità della macchina da presa? Su questo livello, le sequenze dei titoli per lo più tacciono, o sono reticenti. Ed è così che sequenze di titoli di pari raffinatezza e suggestione possono introdurre film d'interesse marcatamente ineguale (come nel caso di *Se7en* e *Mimic* di Guillermo Del Toro, 1997), e sequenze caratterizzate da una grande inventiva ed originalità espressiva (come nei casi di *Dead Man on Campus*, Alan Cohn, 1998; e *Eurotrip*, Jeff Schaffer, 2004) possono introdurre commedie sgangherate che di originale (o quanto meno bizzarro) hanno solo il soggetto (*Dead Man on Campus*) o nemmeno quello (*Eurotrip*). Certamente, non si vuole affatto sostenere qui che un "brutto" film dovrebbe avere dei "brutti" titoli: ma che titoli che promettono qualcosa che il film non è poi in grado di mantenere sono, in una certa misura, titoli "sbagliati". Per *Dead Man on Campus*, Cooper inventa una soluzione brillante. La storia del film è in effetti curiosa: due studenti di un college scoprono che, in base ad una normativa della scuola, i compagni di stanza di un giovane morto suicida passano tutti gli esami con il massimo dei voti, come "compensazione" del dramma subito. Da questa scoperta, si avvia l'inesorabile caccia ad un potenziale suicida. Il film, purtroppo, non riesce a sfruttare quei caratteri da commedia nera, cinica e dissacrante, che il soggetto prometteva, e si appiattisce su una narrazione ripetitiva, grossolana e completamente innocua. Di tutt'altro tenore i titoli di testa, che mettono perfettamente in scena quelle potenzialià del soggetto che il film disattende: Cooper riesce a coniugare con grandissima ironia e intelligenza l'ambientazione (il college) e l'obiettivo (gli esami), riproducendo la grafica dei test (i quesiti numerati, le differenti opzioni, i grafici esemplificativi; in *Eurotrip* diventano il manuale d'istruzioni per il corretto comportamento durante il volo), con il tema del suicidio, che diventa la paradossale "materia" dei test. La musica sostiene il ritmo del montaggio, la macchina da presa lavora sui dettagli e sulla rivelazione graduale, ogni volta sorprendente, della grottesca natura del test. Ritmo, sorpresa, cattiveria beffarda, originalità espressiva: tutti elementi che, nostro malgrado, nel film non ritroveremo, restando con una sensazione di "tradimento" e delusione che i titoli (almeno nell'ottica del "servizio al film", che Cooper condivide) non dovrebbero mai provocare.
Gli esempi qui citati sono peraltro utili a individuare alcuni tratti costanti e riconoscibili (senza alcuna pretesa di esaustività) del lavoro di Cooper. In primo luogo una predilezione, che può oggi apparire anomala, per l'analogico rispetto al digitale; ed è Cooper stesso che sottolinea lo stupore del pubblico ogni volta che rivela che non c'è niente di digitale nei titoli di *Se7en*: tutto accade in sala di montaggio, tutti gli effetti sono ottenuti attraverso le tradizionali risorse del cinema analogico.

Se7en

Cooper ha sostenuto di amare profondamente il lavoro in sala di montaggio, un'attività che gli consente di fare diretta esperienza della possibilità di fare ordine nel caos della realtà. Senza che questo implichi che il montaggio stesso non possa mirare proprio alla riproduzione di uno stato di caos, laddove, ad esempio, i titoli debbano evocare una personalità morbosa e disturbata. In *Se7en*, tutte le scelte linguistiche lavorano insieme in un'unica direzione: produrre un'impressione forte e spaventosa, anche se non chiaramente distinguibile (anzi, ancor più spaventosa perché non chiaramente identificabile), dell'esistenza di un terzo personaggio, una personalità minacciosamente distorta, malata e pericolosa. L'illuminazione è sempre violentemente contrastata, nasconde più che rivelare, confonde e mette a disagio, seleziona particolari ma non permette di inserirli in un contesto, né di riconoscerli con sufficiente chiarezza. A questa confusa sensazione di disorientamento contribuiscono anche la posizione della macchina da presa (sempre così vicina da delineare esclusivamente dettagli e particolari, mai oggetti distinguibili) e il montaggio serrato, convulso, che si caratterizza per dissolvenze e sovrapposizioni continue, e inquadrature che appaiono e scompaiono come lampi, troppo brevi per essere leggibili. Identiche strategie sono riscontrabili nei titoli di *Mimic*: anche in questo caso, in effetti, si tratta di evocare una minaccia incombente nella calma (apparente) che fa seguito al successo (sempre apparente) di un gruppo di medici e scienziati che hanno debellato un'epidemia nella città di New York.
Il montaggio rimane dunque, nel lavoro di Cooper, strumento essenziale di produzione del senso, e acquista un valore (come già in Saul Bass, del resto...) enorme, ulteriormente rimarcato da un suo costante utilizzo anche sulla base di principi ritmici (interventi sulla durata e sull'alternanza delle inquadrature scandiscono il tempo della sequenza e ne organizzano le variazioni) e formali (il montaggio sottolinea l'uniformità, le variazioni o i contrasti dei valori grafici e gli elementi plastici nei quadri/tra i quadri).
Ritornando brevemente, per concludere, sui titoli di *Se7en* e *Mimic*, va rilevato che anche il *lettering* contribuisce in maniera determinante a rafforzare l'impressione di distorsione, squilibrio, patologia: i caratteri stessi sembrano disturbati, con contorni fluttuanti e instabili. Alcune diciture appaiono per un istante rovesciate, come se fossero riflesse in uno specchio, altre si presentano come se fossero state sovrimpresse più volte in maniera confusa, sbavate lungo i margini.
L'attenzione per il carattere tipografico e per le sue potenzialità di significazione sono senza dubbio un altro elemento che contraddistingue il lavoro di Cooper, e che deriva probabilmente, in particolare, dalla lezione e dalla raffinatissima tecnica e sensibilità tipografica del magistero di Paul Rand. "Il carattere è come un attore per me", ha dichiarato Kyle Cooper; "Quando ero più giovane, ero solito scegliere una parola del dizionario, e provare a disegnarla, in modo da poter far fare alla parola quello che significava..."[8].

Valentina Re

Mimic

Note

1. La bibliografia esistente sui titoli di testa non è certo sterminata. Per uno sguardo complessivo, rimando al mio *Ai margini del film. Incipit e titoli di testa*, Udine, Campanotto, 2006; V. Innocenti, V. Re (a cura di), *Limina. Le soglie del film/Film's Thresholds*, Udine, Forum, 2004; Micaela Veronesi, *Le soglie del film. Inizio e fine nel cinema*, Torino, Kaplan,

2005. Tra le pubblicazioni in italiano, segnalo in particolare le ricerche di Ruggero Eugeni, tra cui "Nascita di una finzione. La costituzione dello spettatore nei titoli di *Via col vento*", in Gian Paolo Caprettini, Ruggero Eugeni (a cura di), *Il linguaggio degli inizi*, Torino, Il Segnalibro, 1988, pp. 227-256. Ora, rivisto dall'autore, "Nascita di una finzione. Le forme di visibilità dei saperi nell'incipit di *Via col vento* (*Gone with the Wind*, Victor Fleming, USA, 1939)", in R. Eugeni, *Film, sapere, società. Per un'analisi sociosemiotica del testo cinematografico*, Milano, Vita e Pensiero, 1999, pp. 11-32. A fondamento delle proposte di Eugeni, il celebre saggio di Roger Odin, "L'entrata dello spettatore nella finzione" (1980), in Lorenzo Cuccu, Augusto Sainati (a cura di), *Il discorso del film*, Napoli, ESI, 1987, pp. 263-284.

2. Verso la metà degli anni Sessanta, infatti, Saul Bass abbandona quasi totalmente la sua attività di titolista: un po' perché i credits sono diventati una sorta di "esercizio di stile" alla moda, spesso legato al film solo in maniera pretestuosa (errore imperdonabile, secondo Bass), un po' perché Bass avverte il desiderio di confrontarsi con forme narrative più ampie e complesse. Vi ritorna solo alla fine degli anni Ottanta, ma è soprattutto grazie alle collaborazioni con Scorsese che il suo nome torna ad imporsi nell'ambiente cinematografico.

3. Nel catalogo del festival, a cura di Giulietta Fara e Oscar Cosulich (Bologna, Pendragon, 2006) si può vedere Cesare Cioni, "Forget the Film, Watch the Titles: Kyle Cooper", pp. 80-82.

4. Pamela Haskin, "Saul, Can You Make Me a Title? Interview with Saul Bass", *Film Quarterly*, vol. 50, n. 1, 1996, p. 13 (traduzione mia).

5. Cfr. http://www.imaginaryforces.com/; ultimo accesso giugno 2006.

6. Cfr. http://www.prologuefilms.com/; ultimo accesso giugno 2006. Tra i titoli realizzati da Cooper ricordiamo, tra gli altri, *Mission: Impossible* (Brian De Palma, 1996), *Donnie Brasco* (Mike Newell, 1997), *L'isola perduta* (*The Island of Doctor Moreau*, John Frankenheimer, 1997), *Arlington Road* (Mark Pellington, 1998), *The Mummy* (Stephen Sommers, 1999), *Spider-Man* (Sam Raimi, 2002), *Spider-Man 2* (Sam Raimi, 2004), *L'alba dei morti viventi* (*The Dawn of the Dead*, Zack Snyder, 2004).

7. La questione dello stile (inteso come "identità" che si produce attraverso il reiterarsi di strategie espressive che si differenziano da procedure più comuni e convenzionali) in rapporto alle arti applicate ("Non esiste, nel lavoro del designer, lo stile personale", ha ricordato Bruno Munari) è estremamente complessa, ma di grande interesse nello studio dei titoli di testa; per alcuni primi cenni al problema rimando al mio *Ai margini del film*, in particolare all'ultima sezione, "Saul Bass è un autore?", pp. 158-164.

8. Cit. in James Counts, "Just the Beginning: The Art of Film Titles", http://www.twenty4.co.uk/on-line/issue001/project01/proj01index.htm (traduzione mia; ultimo accesso giugno 2006).

XVII Trieste Film Festival
Trieste, 19-26 gennaio 2006

Tra Germania, Repubblica Ceca e Russia

È stato lo stesso Assessore Regionale all'Istruzione, Cultura, Sport e alle Politiche della Pace, Roberto Antonaz, ricordando i natali del Trieste Film Festival nel 1988 con il nome di "Incontri con il cinema dell'Europa centro-orientale", a far presente come la manifestazione confermi e rafforzi di anno in anno il proprio carattere distintivo di laboratorio permanente di ricerca e approfondimento sulla settima arte, prodotta in una vasta area geo-politica destinata ad assumere un ruolo molto incisivo nel futuro della nuova Europa.

D'altro canto, con i suoi 120 film articolati in tre concorsi internazionali, due sezioni ricorrenti ("Immagini" e "Zone di cinema"), tre monografie ("Update Deutschland", "Bohumil Hrabal. Il cinema sullo sfondo", "Ritratto di famiglia. I Guerman"), due omaggi ("Rossellini anno cento" e "A Silvan Furlan"), cui si sono affiancate tavole rotonde ("Il molteplice viaggiare"), presentazioni di libri (*Nata in Istria* di Annamaria Mori) e progetti avviati, incontri con autori, scrittori, personalità dell'arte e della cultura internazionale, performance di musica e danza, anche in questa sua diciassettesima edizione il festival è rimasto fedele alle proprie aspettative.

Ma se da un lato la giornata di apertura del festival ha dato gran risalto alla cinematografia slovena, aprendo le proiezioni con il secondo lungometraggio del "regista-rivelazione" di quest'anno Jan Cvitkovič, *Odgrobadogroba* (*Di tomba in tomba*), che ha all'attivo numerosi riconoscimenti internazionali, e organizzando il primo ricordo dedicato a Silvan Furlan, acuto critico cinematografico sloveno, tra i fondatori di Alpe Adria Cinema, scomparso prematuramente nell'aprile di quest'anno, dall'altro la vetrina triestina ha posto anche l'accento su ben tre sezioni monografiche, spaziando dalla Germania, alla Repubblica Ceca, per approdare in Russia.

Sull'onda nascente del cinema tedesco contemporaneo "Update Deutschland", la sezione curata da Vincenzo Bugno, ha proposto quattordici film, molti dei quali in prima italiana assoluta. E' un dato di fatto ormai che da qualche anno in Germania si sia sviluppato un cinema di nuovi autori che si sono gradualmente imposti a livello internazionale: primi fra tutti Christian Petzold ed Angela Schanelec. Se il primo ci racconta storie di personaggi sul filo del rasoio, perché coinvolti, loro malgrado o volontariamente, in episodi o in scelte che ne mettono in crisi l'esistenza, la seconda costruisce le sue storie in un universo più minimalista. Alla Schanelec interessa entrare, scavare nei particolari del quotidiano, fermare il tempo su tutto ciò che sembra insignificante e che spesso dimentichiamo. Ne sono un esempio *Mein Langsames Leben* (*La mia lenta vita*) del 2001, in cui il mondo reale gira attorno ai protagonisti Valerie, Alexander e Marie, oppure *Marseille* (*Marsiglia*, 2004) in cui la giovane fotografa Sophie va alla scoperta della cittadina francese e delle sue immagini e poi ancora *Plätze in Städten* (*Luoghi della città*, 1998) focalizzato sulla diciannovenne Mimmi rimasta incinta di uno sconosciuto durante una gita scolastica in Francia.

Per Petzold le vite in bilico sono quelle dei protagonisti di *Wolfsburg* (2002) capitale dell'auto in Germania: cattedrale della produttività razionalizzata, ma in cui convivono ancora le tracce del passato nazista; oppure di *Gespenster* (*Fantasmi*, 2005) un'altra storia inquietante di una famiglia alla ricerca della figlia scomparsa molti anni prima a Berlino e l'incontro con Nina la cui somiglianza con la ragazza è impressionante. Un'altra famiglia è poi al centro di *Die Innere Sicherheit* (*Lo stato in cui sono*, 2002): qui la storia è quella di ex-terroristi, il cui universo è ridotto ad una normalità ambigua, un'intimità a rischio che può essere interrotta in ogni momento dall'intervento della polizia.

Anche il documentario sta vivendo in Germania una stagione di notevole creatività e prestigio. *Die Spielwütigen* (*Tutto per il palcoscenico*, 2004) di Andres Veiel, prende il titolo dai fanatici della recitazione, i tossici del palcoscenico. Qui il muro sottile tra finzione e realtà sparisce del tutto indagando a fondo sui protagonisti, sulle loro emozioni e conflitti.

L'altra faccia della cinematografia tedesca degli ultimi anni è quella del cinema anti-rimozione al quale Bugno ha voluto dedicare un capitolo di aggiornamento con una serie di nuovi documenti, originali anche a livello formale. A Trieste sono stati così presentati *Das Goebbels-Experiment* (*L'esperimento di Goebbels*, 2005), dedicato a Joseph Goebbels e basato sui suoi diari, *Land der Venichtung* (*La terra dell'annichilimento*, 2004) di Romuald Karmakar: viaggio quasi archeologico alla ricerca delle tracce del passato nella Polonia inquietante di Sobibor, Treblinka, Belzec, Maidanek e poi ancora *2 oder 3 Dinge die ich vom ihm weiss* (*Due o tre cose che so di lui*, 2005) di Malte Ludin che ricostruisce la storia del padre, il criminale nazista Hanns Elard Ludin, giustiziato in Cecoslovacchia due anni dopo la fine della guerra.

Dalla Germania alla Russia con un vero e proprio "ritratto di famiglia" rivolto a due

importanti cineasti, padre e figlio, Aleksej Guerman Sr. e Aleksej Guerman Jr., ai quali il Trieste Film Festival ha dedicato il primo omaggio completo mai realizzato, presentando anche l'ultimo lavoro del figlio, *Garpastum*, in concorso all'ultima Mostra del Cinema di Venezia. Nella pellicola si ritrovano i capisaldi della poetica guermaniana: la soluzione dei colori, il ritmo, le metafore, le intonazioni, una quantità enorme di simboli ed associazioni di immagini, nonché quel procedere per sottrazione, evitando i trabocchetti più consueti del cinema di celebrazione, togliendo colore, senza soffermarsi sui conflitti, senza eroismi accademici. Due generazioni alla cui base stanno la forma ed il coraggio: il coraggio di gettare le basi per un progetto estetico nuovo rispetto alla cinematografia russa al tempo del padre e una nuova forma, vista l'impeccabile e matura bellezza delle immagini del suo cinema, portata avanti con coraggio dal figlio oggi trentenne. Certo è che il ritratto non può essere completo senza prendere in esame le opere del padre (e rispettivamente nonno) Yurij Guerman, noto scrittore dallo stile molto intenso e l'attento lavoro di Svetlana Karmalita, moglie e rispettivamente madre. La retrospettiva infatti prende ad esempio il film *Torpedonostsy* (*I siluranti*, 1983) diretto da Semion Aranovich, tratto dai racconti di Yurij Guerman e sceneggiato dalla Karmalita. È una pellicola che si lega ad altri film della retrospettiva per il suo linguaggio, per lo scorrere della storia privata e della Storia, per ciò che caratterizza l'opera della Karmalita: l'inafferrabile complessità del reale costruito in modo così personale, privo di giudizi morali. Forse è proprio questa scrittura che contraddistingue il cinema antiretorico dei Guerman. Uno stile che si può ritrovare inoltre in *Proverka na Dorogach* (*Controllo sulle strade*, 1971-1986), *Dvadcat' dnej bez vojny* (*Venti giorni senza guerra*, 1976), *Moj drug Ivan Lapin* (*Il mio amico Ivan Lapin*, 1982-1984), *Chrustaljov, Mašinu!* (*Chrustaljov, la macchina!*, 1998) di Aleksej Guerman Sr. e *Durači* (*Gli stupidi*, 2001), *Bol'šol osennee pole* (*Il grande campo in autunno*, 2003), *Poslednij Poezd* (*L'ultimo treno*, 2003) di Aleksej Guerman Jr.

Per chiudere "Il cinema sul fondo" di Bohumil Hrabal: la rassegna curata da Francesco Pitassio, avviata già nell'ottobre scorso per individuare i possibili, molteplici nessi che innervano il rapporto dello scrittore ceco con la settima arte. Il collegamento più immediato avviene certamente per il tramite dei suoi adattamenti per il grande schermo, realizzati dagli anni Sessanta in poi a Praga nella fase eccezionale della *nová vlna* (nuova ondata cinematografica): è di questo periodo *Ostře sledované vlaky* (*Treni strettamente sorvegliati*, 1966) di Jiři Menzel, Oscar come miglior film straniero nel 1967. La collaborazione con il regista ebbe un esito virtuoso per entrambi: contribuì a diffondere ulteriormente l'opera dello scrittore e consentì al cineasta praghese di realizzare alcuni dei suoi film più noti e di successo.

Ma il cinema è anche godimento personale, momento perfetto di grazia e ammirazione di un divo: Gary Cooper e Audrey Hepburn in *Arianna* (1957) di Billy Wilder, Gregory Peck e la Hepburn in *Vacanze romane* (1953) di William Wyler, Gérard Philippe in *Fanfan La Tulipe* (1951) di Christian-Jacque, Paula Wesseley in *Maskerade* (1934) di Willy Forst e molti altri ancora, per non parlare dei grandi protagonisti della stagione mitica della comica finale hollywoodiana.

Massimo Seppi

Aeseille

VIII Udine Far East Film Festival
Udine 21-29 Aprile 2006

Jiebai Zimei - Giuramento di sorellanza

You and Me (*Women Liang*, Ma Liwen, 2005)

È alla salda presa delle mani nodose di una donna anziana e di quelle acerbe di una giovane studentessa che la regista Ma Liwen affida la transumanza generazionale ed il lento disgelo tra vecchia e nuova Cina. Summa di una poetica di sentimenti (ri)scoperti, il *frame* fotografa, nella sua economia minimalista, un universo formidabilmente denso di significati, affidato alla comunicazione orfana di verbo. La superficie a contatto dei palmi veicola, dalle reciproche pieghe, una sorta di alfabeto *Nushu*[1], codice segreto in versi, decifrabile esclusivamente dalle abitanti del cortile che, da solo, costituisce la pressoché esclusiva ambientazione di un'opera che nello spazio semivuoto e solitario delle inquadrature inscrive il proprio DNA.

Sono le stagioni a scandire il tempo e le tappe di questa relazione che esordisce affannosa, inciampando a fatica nel divario generazionale tra un mondo che sta velocemente scomparendo, fagocitato dal Villaggio Globale, sventrato dai grattaceli che deflagrano in *Baober in Love* (*Lian'aizhong de Baobei*, Li Shaohong, 2004), e una *new generation*, che sgomita scompostamente per farsi spazio. "I cantieri sterminati di Pechino accerchiano quel che rimane di uno stile di vita asiatico: le case a un piano solo, con il cortile interno pieno di piante e biciclette, panni stesi e grilli nelle gabbie di vimini; gli arredi di bambù; i servizi in comune e la vita nei vicoli"[2].

La vitalità esagitata di Xiao Ma erompe nella vita monotona di quel cortile, scioglie con il suo bollente fluire il ghiaccio solidificatosi e stratificatosi nell'inverno di una vecchiaia solitaria e triste. È la generazione *cool* (la definizione è di Federico Rampini). "Chiunque sia nato in Cina dopo il 1980 mangia solo da McDonald's e Kentucky Fried Chicken, guarda il campionato di basket americano, l'NBA, e vede solo film di Hollywood, veste Nike e Adidas, sogna di comprarsi una jeep e parla usando l'aggettivo *cool* ogni due minuti". Questo il ritratto impietoso di Ding Gang giornalista del *Quotidiano del Popolo*[3]. Lo scarto generazionale tra genitori e figli, e ancor più tra nonni e nipoti, è notevole in un paese di figli unici dove il "Festival nazionale dei gemelli" diventa un evento per la sua eccezionalità. "La vostra mentalità è troppo diversa dalla mia — replicai ai miei genitori — esistono almeno cento salti generaziona-

li tra noi. Forse è meglio il rispetto reciproco che cercare per forza di raggiungere un accordo [...]"[4]. Nelle parole di Coco, la protagonista di *Shanghai Baby*, romanzo erotico-autobiografico e caso letterario cinese degli ultimi anni, si riassume una storia già vista.

Non so se la nostra giovane protagonista sia da ascrivere alla schiera di giovani *cool*. Di certo non appartiene alla nascente e danarosa generazione Ikea (ancora una definizione di Rampini). La sua ostinazione nella ricerca di una sistemazione non troppo dispendiosa ci racconta che nella Cina contemporanea le sperequazioni economiche divaricano enormi ed incolmabili differenze sociali.

L'iconografia degli spazi riempie la scena di vuoti. Il film è composizione dell'assenza: vicoli deserti immersi nel frastuono extradiegetico del traffico caotico, nei quali la macchina da presa si tuffa imprevedibile alla ricerca avida di una traccia umana; l'addio silenzioso e mesto di un uomo anziano al proprio *hutong*; l'abbandono di un cane, l'attesa all'addiaccio del ritorno dell'amata; l'afonia della Nonna alla dipartita della giovane studentessa; l'ipnosi silente del dolore che isola Xiao Ma dalla folla. E poi l'esplosione, improvvisa e necessaria: la vitalità fisicamente irruente e dirompente di Xiao Ma, che esonda dagli argini rassicuranti, eretti dal cortile della casa dell'anziana donna senza nome a protezione dal mondo; le diatribe violente, pretesto per un contatto umano che urge, che urla a squarciagola la propria necessaria presenza; i verdi e i rossi accesi che violentano le monocromatiche sfumature di grigio.

Un film dall'economia essenziale: uno scenario, due donne e quattro stagioni. L'arco di un anno. Ogni elemento aggiunto avrebbe sottratto vigore ad una cura del dettaglio puntuale, l'espediente necessario al racconto del mondo interiore di due anime. Non una storia lacrimevole, ma reale, pulsante di vita in cui trovano spazio le incursioni gustose di Nonna Yin (Zhang Shufang) ed un'ironia sottile che fa sorridere e persino ridere.

Ancora una storia di donne per Ma Liwen, alla sua seconda prova dopo l'esordio con *Gone Is the One Who Held Me Dearest in the World* (*Shijie shang zui teng wo de nageren qu le*, 2002), un adattamento del romanzo della famosa scrittrice Zhang Jie in cui l'autrice di successo He si prende cura dell'anziana madre sofferente di Alzheimer. Mentre He, nell'illusione di un possibile ristabilimento dell'ottuagenaria donna, cerca di fare tutto il possibile, la madre, consapevolmente lucida della morte che si avvicina, si sottopone al *tour de force* che He le impone solo per alleviare la sofferenza della figlia. Il reciproco amore mater-filiale resta nascosto tra le pieghe del racconto, non si palesa esplicitamente.

Il vettore dei sentimenti celati è bidirezionale anche in *You and Me*, ed ha, forse, una valenza maggiore nel rapporto tra la Nonna e Xiao Ma, due atomi estranei che si incontrano e si fondono, mescolando la propria linfa vitale nel liquido amniotico di quel cortile. "*The story has a very clear meaning of care*" si legge sulla bella *brochure* che ha accompagnato la presentazione di quest'opera al XVIII Tokyo International Film Festival del 2005. Un racconto di affetti e responsabilità reciproche tratto dall'esperienza personale di Liwen. Dalla piccola e malsana stanza, la giovane studentessa si appropria gradualmente degli spazi e della vita della Nonna, riempendo anzitempo il cortile di lampade di carta colorata, proponendo una nuova sistemazione interna degli spazi, coinvolgendola in un lavoro registico-scolastico, *self director's cut, screenplay and adaptation* di una generazione di *self-made (wo)men*.

Oltre le inquadrature ed i movimenti di macchina, oltre la tecnica fotografica e cinematografica *tout court*, le colonne portanti per *You and Me* restano le interpretazioni di Gong Zhe (Xiao Ma) e della straordinaria ultraottantenne Jim Yaquin (Nonna).

Piera Braione

Note

1. Si tratta di una lingua in versi inventata dalle donne cinesi della regione meridionale dello Hunan, sconosciuta agli uomini. Per una breve storia di questo sistema di comunicazione in codice rimando al saggio di Federico Rampini, *Il secolo cinese. Storie di uomini, città e denaro dalla fabbrica del mondo*, Milano, Mondadori, 2005, pp. 194-197.
2. *Ibidem*, p. 26.
3. *Ibidem*, p. 206.
4. Zhou Weihui, *Shanghay Baby*, Milano, R.L. Libri, 2004, p. 27.

L'allegorica riunione di *Welcome to Dongmakgol*

Pretestuosamente, possiamo considerare i tre vincitori dell'*Audience Award* all'ultimo Far East Film Festival come una fotografia della "politica culturale" del festival stesso. Sebbene abbia raggiunto la notorietà internazionale soprattutto grazie al coerente lavoro di traduzione occidentale dei "flussi popolari" delle cinematografie asiatiche, dei suoi picchi *mainstream* e delle sue "follie" di genere, del suo *mid-* e del suo *mass-cult* (per intestardirci ad usare categorie sociologiche novecentesche), il FEFF ha sempre manifestato, in parallelo, un'attenzione particolare per opere di più spiccata "sensibilità artistica", arrivando spesso a ritagliargli degli spazi *ad hoc*[1]. In questo senso, il podio di quest'anno – al primo posto il coreano *Welcome to Dongmakgol* ("*mid*") e i giapponesi *Always - Sunset On Third Street* ("*mass*") e *Linda Linda Linda* ("*high*") al secondo e terzo – se interpretato con un po' di ironia, fornisce una buona sintesi delle diverse correnti a cui il FEFF attinge.

Prima ancora che nel genere bellico, *Welcome to Dongmakgol*, diretto dall'esordiente Kwang-Hyun Park sulla base della pièce teatrale di Jin Jang[2], che ne è anche il produttore, rientra nell'ormai codificata categoria del *blockbuster* coreano (concepito come vero e proprio sottogenere del *blockbuster tout court*), su cui critici e *scholars* di varie nazionalità vanno da qualche tempo articolando puntigliose esegesi[3]. A causa del poco spazio a disposizione, diremo solo che il *korean blockbuster*, esempio di glocalismo più che di globalismo, nato a fine anni Novanta con *Shiri* (Je-gyu Kang, 1999)[4], declina generalmente alto tasso spettacolare (spesso digitalmente assistito) e discrimine nazionale, non banalizzandosi nell'emulazione del capostipite hollywoodiano e proponendosi invece come consapevole alternativa culturale (e commerciale).

Welcome to Dongmakgol coniuga dialetticamente due differenti assi discorsivi, uno definibile come "realistico", legato al concetto di divisione, e l'altro come "idillico", correlato all'idea di comunità, la cui modulazione, narrativamente articolata, produce una sorta di sovradeterminazione allegorica. Tali assi vengono presi in carico da differenti strutture di genere (rispettivamente melodramma bellico e commedia agreste), la cui continua frizione va a costituire il vero nucleo semantico del film. Se l'asse realistico è dominante (anzi esclusivo) all'inizio e le tonalità melodrammatiche sono di conseguenza preminenti (si prenda, per esempio, il tentativo di suicidio del soldato sudcoreano), esso si "stempera" in seguito (a partire dall'incontro dei nordcoreani con la "scema del villaggio"), per entrare poi in "cortocircuito" con l'asse idillico (nel villaggio di Dongmakgol, dove "regna"). Tale cortocircuito produce squisiti effetti *comedy* che "ridicolizzano" il genere bellico (si veda il congelamento delle posizioni di "mira" nel primo incontro fra i soldati nemici, quasi una parodia di John Woo), tanto da farlo apparire "sconfitto" e idillicamente "assorbito" (laddove i soldati utilizzano le loro conoscenze "tecniche" per la caccia al cinghiale). La svolta melodrammatica finale (quando gli americani si paracadutano nel villaggio, seminando il terrore) vede il brutale riemergere del realistico che, rischiando di sopprimere l'idillico (non a caso la "scema del villaggio", vera anima del luogo, muore colpita da una pallottola), porta all'allegorico scioglimento finale: il genere bellico, portato della divisione nazionale, implode su se stesso, per permettere la sopravvivenza dell'"idillio" comunitario pan-coreano (i soldati, ormai uniti in un unico gruppo, salvano il villaggio "falsificando" una postazione contraerea e sacrificandosi in una battaglia *sui generis*).

Always - Sunset On Third Street, trasposizione ad opera di Yamazaki Takashi[5] di un manga di Ryohei Saigan del 1973 mai giunto in occidente, che si sappia, sfrutta con straordinaria perizia le possibilità offerte dalla grafica digitale per operare la riscrittura mitologica del passato storico con un'abbacinante trasparenza popolare. Concentrandosi su una serie di "piccole storie" ambientate in un quartiere operaio della Tokio dei tardi anni Cinquanta, il film articola una struttura più vicina al *serial* televisivo che all'affresco sociale, laddove i diversi assi narrativi si sviluppano singolarmente per poi intrecciarsi rilanciandosi a vicenda. Ciò che nel film colpisce in particolare è la "densità spaziale" del quartiere operaio, sorta di nucleo figurativo forte, vero protagonista del racconto, che impone la sua statica presenza "orizzontale" all'esistenza di personaggi che non possono che ricercare nella svettante verticalità della *Tokyo Tower* in costruzione la reintroduzione di una dimensione temporale nell'immobilità della loro vita quotidiana.

Linda Linda Linda, girato da Nobuhiro Yamashita, già apprezzato regista di *Rambles* (2003), è lo squisito racconto di una "prima" musicale al concerto scolastico di fine anno in un liceo femminile, dove quattro ragazze decidono di presentare una cover dei Blue Hearts (*Linda Linda Linda*, appunto), famosa band post-punk nipponica degli anni Ottanta. Allo stesso tempo romanzo di formazione e pedinamento zavattiniano, *Linda Linda Linda* svuota lo *school movie* di qualunque vettorialità trionfalistica, preferen-

do scandagliare la circolarità dello spazio, dove i personaggi si muovono, piuttosto che appiattirsi sulla progressione del tempo o sul suo ripercorrimento. Ci presenta così una serie di frammenti "duri", che declinano nello stesso momento una grande evidenza percettiva e una densa oscurità cognitiva, come se ci trovassimo ad osservare "per caso" dei momenti di normale esistenza e nessuno si fosse preoccupato di sussumerli in una struttura più intelligibile.

Federico Zecca

Note

1. Su tutti, si pensi alla piccola personale (tre film) dedicata due anni fa a Ichikawa Jun.
2. Fra i più brillanti *showman* dell'ultima generazione, autore fra l'altro di *Guns and Talks* (2001).
3. Cfr. Chris Berry, "'What's Big About the Big Film?': 'de-Westernizing' the Blockbuster in Korea and China", in Julian Stringer (a cura di), *Movie Blockbusters*, London, Routledge, 2003.
4. Passato "alla storia" per aver incassato, in patria, più di *Titanic* (James Cameron, 1998)..
5. Se registicamente è forse una sorta di nascente Zemeckis nipponico, Yamazaki Takashi è considerato in patria come il "genio della CGI".

Welcome to Dongmakgol

LIX Festival de Cannes
Cannes, 17-28 Maggio 2006

Luci nel crepuscolo

Se i film di Cannes 2005 avevano visto ricorrere il rapporto padre-figlio, quest'anno il tema sovrano è stata probabilmente la paranoia. Vedi Moretti, Bong, Linklater, Del Toro, Kelly, Greengrass, To, Loktev, ma soprattutto *Bug* di William Friedkin, forse il capolavoro del Festival. Tratto da una *pièce* su un ex soldato ossessionato dalla paura degli insetti che contagia una donna disperata, *Bug* si incaponisce sull'intatta teatralità di impianto, recitazione e unità di luogo/tempo/azione, prendendola in contropiede con una regia ipercinematografica, ininterrottamente a zig zag da un'angolazione a un'altra, da un virtuosismo figurativo a un *décadrage*. Guardando un quadro, il protagonista dice "C'è qualcosa dentro quest'immagine": la macchina da presa è un personaggio paranoico tra altri paranoici, e tutti fanno a gara a chi si sforza di più per vedere quello che non c'è, in un vortice infuocato di accelerazioni visionarie.
Richard Kelly con *Southland Tales* prende le paranoie di Pynchon, Vonnegut, Wallace *et alii* e le frulla in un bigino, sì accademico, ma di inaudita precisione filologica. I mondi costruiti "a misura di catastrofe" da quegli autori si accalcano in quello di *Southland Tales*. Kelly, che divide il film nei capitoli 4, 5 e 6 per annunciare, come Lucas, che i primi tre li farà dopo (a fumetti), lavora, come Lucas, a smontare il paradosso postmoderno del "tutto è già stato detto" applicandolo (anziché alla narrazione classica) a quegli stessi testi che lo hanno sostenuto. Al cinema non resta che filmare una letteratura già concepita come cinema, ovvero come catastrofe del visibile – il cui emblema culminante è appunto l'attacco alle Torri Gemelle, che pare uscito da *L'arcobaleno della gravità*, a cui si allude all'inizio di *Southland Tales*: ponte che collega cinema e letteratura con la circolarità della linea spezzata lucasiana, che scambia di posto e sovraimprime ciò che sta prima e ciò che sta dopo, parola e immagine. Ammirevole, ma meno di *Election 2* di Johnnie To, teorema sul potere (e sulla paranoia della sua incontrollabilità) ancora più scespiriano di *Election*. Dentro le triadi mafiose cinesi, tra intrighi, violenze, voltafaccia, squarci visionari, calibrati con un senso dell'azione e un ritmo rari, Jimmy sconfigge il boss Lok perché tiene un piede dentro e uno fuori da quelle dinamiche mafiose che Lok si limita a manipolare dall'interno, diventa capomafia per poter uscire definitivamente dalla mala e fare soldi. Ci riesce, ma trova l'ombra del potere centrale di Pechino, e scopre di aver solo indorato le sbarre della gabbia.
Anche *Lights in the Dusk* tratteggia i contorni del potere, ma lo fa con la purezza filmica di Kaurismaki. La solita storia del poveraccio sedotto da una dark lady che lo rovina. L'uomo, il desiderio, il denaro – e la donna che incarna la circolazione tra questi tre elementi ontologicamente incompatibili (ma, alla fine, incarna anche la speranza). Lo stile, asciutto e gelido come sempre, si limita a visualizzare e stilizzare i nodi agli incroci dei tre ingredienti. Tanto basta a fare un capolavoro. In un Festival oberato da film che di politico hanno solo blande velleità, *Lights in the Dusk* è tra i rari film politici davvero. Come *Bamako* di Abderramahne Sissako, dove un bizzarro processo alla Banca Mondiale viene tenuto nel cortile di un caseggiato africano, costantemente intersecato con la vita quotidiana del villaggio. Il cinema "al gerundio" di Sissako, sempre attento alla durata delle azioni nel loro svolgersi, smargina l'apparato didascalico del processo (che riassume con precisione la questione africana) in una serie di brandelli inerti di vissuto, di microstorie collaterali, che riaprono incessantemente il discorso sul proprio limite impenetrabile, su quel buco nero che è ciò cui si riferisce. La realtà come una ferita non rimarginabile che qualunque discorso politico deve rassegnarsi a fronteggiare all'infinito, senza illudersi di poterla trascurare né esaurire.
Altro esempio, *Taxidermia* di Gyorgi Palfi, allegoria del '900 ungherese nelle vicende di una dinastia di freak, prima militaresco e austroungarico, poi comunista, poi postmoderno. Palfi vede la Storia come un museo, la dipinge come già finita e si compiace nei primi due irritanti segmenti "à la Amélie" di una gozzoviglia stilistica e visuale, di uno sguardo necrofilo e goloso. Poi, però, col terzo segmento postmoderno si rispecchia nella storia del tassidermista che muore tentando di imbalsamare se stesso, riprocessa il proprio sguardo necrofilo e ne supera i limiti. La Palma del film politico va però a *Juventude em Marcha* di Pedro Costa, magnifica elegia dei derelitti dove non c'è bisogno di lirismo perché è già lirica la modalità di ascolto su cui è impostata la macchina da presa, fissa in lunghissimi piani sequenza su inquadrature di miracoloso impatto figurativo. Che appunto non hanno bisogno di artifici perché già la realtà si scompone in linee e vettori più pittorici della pittura, che il regista non deve che scoprire, trovare. Non a caso il vagabondare del protagonista Ventura nel suo quartiere in rovina è simultaneamente uno "stravedere": vede figli suoi dove non ci sono. Non ci sono architetture visive da imbastire, ma un'orchestrazione continua di luce e buio per allenare l'occhio a vedere nella

realtà non una "pasta" da modellare a piacere, ma una forma su cui scontrarsi e mischiarsi all'infinito. Come la lettera *in progress* alla moglie fuggita di Ventura, che lungo il film viene pronunciata, cesellata, ripetuta più volte, ma mai terminata.

Simile istinto artigianale per i materiali filmici si è visto solo in *Fantasma* di Lisandro Alonso. Vargas va al cinema per la prima volta, alla proiezione di *Los Muertos* (film di Alonso del 2004 in cui recitò) e vaga tra i corridoi e le stanze vuote dell'edificio. Dialoghi e plot irrisori: un saggio teorico densissimo (ma senza intellettualismi) sui rapporti tra spazio, azione e sguardo, con il tempo a incarnare la spugnosa continuità tra questi elementi (e non la discontinuità come, in un contesto del tutto analogo, *Bu san* di Tsai Ming-Liang, 2003), fino a farne un'unica materia pulsante. Ci arriva quasi *Hamaca Paraguaya* di Paz Encina, robusto esercizio sull'asincronia suono-immagine. Due anziani che attendono la pioggia e il ritorno del figlio dalla guerra. Nessuno dei due arriva. Suono e immagine come coppia che non si unisce mai, a incarnare le attese sempre frustrate del plot, sottolineate anche da un sistematico scalare i piani, da totale a primo piano, senza però mostrarci il volto del personaggio. Avrebbe meritato il Concorso, più che la sezione *Un certain regard* — idem *Bihisht faqat baroi murdagon*, del tajiko Djamshed Usmonov. Un giovane, non riuscendo a consumare il matrimonio, va nella capitale in cerca di una donna esperta; va con la donna di un malavitoso, che lo risparmia purché lavori per lui. Bozzetto+pedinamento uguale cinema iraniano, di cui Usmonov ricalca la nitidezza delle forme di azione-reazione e l'essenzialità dello sguardo posato su di esse. Usmonov adagia il proprio sguardo su quello del protagonista, voyeur impotente di ciò che lo circonda che sarà in grado di agire (e conquistare la donna) solo dopo aver ucciso il proprio doppio focoso e iperattivo; parimenti, il punto di vista si sdoppia e via via si contamina con l'azione inizialmente separata. Cosicché, nel finale la macchina da presa riesce a staccarsi dal perno ossessivo che è il ragazzo, il quale può consumare l'adulterio. Bell'esempio di film che germoglia da un'idea strutturale rincorsa caparbiamente fino a spingersi al di là delle premesse pretestuose. Come *Honor de cavalleria* di Alberto Serra: finalmente un Don Chisciotte che lascia perdere la sceneggiatura (non si batte Cervantes) e si concentra su un'afasia spinta, quasi da teatro dell'assurdo, sulla discrasia beckettiana tra uomo e spazio, con un notevole lavoro sul paesaggio, lavoro che, luci a parte, si direbbe sokuroviano. Oppure come *Les anges exterminateurs* di Jean-Claude Brisseau, semiautobiografica fantasia concettuale in cui un regista fa provini in cui le attrici devono provare un orgasmo davanti alla macchina (da sole o con l'aiuto di altre). La messa in scena traduce questo voyeurismo, che è separazione dall'oggetto visto, segmentando lo spazio in un labirinto di spazietti autonomi (sia reali che onirici) che altalenano tra congiunzione e disgiunzione, così come il protagonista è sorvegliato da due angeli, uno che lo ama e uno no. Tutto in questo film riverbera i due piani distinti della separazione e della congiunzione: l'amore, il sesso, lo sguardo, il piacere, ogniqualvolta si manifestano come congiunzione, in un altro punto del film si fanno separazione, e viceversa.

Brisseau è tra i pochi a salvarsi della disastrosa delegazione francese — il migliore senza dubbio Bruno Dumont con *Flandres*. Nelle Fiandre, alcuni ragazzi vanno in guerra, e una loro "disinvolta" coetanea va in manicomio per ninfomania. Alternando battaglia e Fiandre, civiltà e barbarie si rivelano l'una il segno dell'incompiutezza dell'altra. Il sesso, competizione tra adolescenti per il piacere, come una guerra senza possibile soddisfazione; e la guerra, che si riduce a stupro e vendetta, come erotismo intrinsecamente autodistruttivo. I due lati della medesima disarmonia primordiale, molecolare tra uomo e mondo, resa da Dumont con una regia sempre più matura, ruvida e terrigna. Anche *Iklimler* di Nuri Bilge Ceylan si addentra nella scissione tra maschile e femminile. Di stagione in stagione (primavera esclusa, a sigillare il pessimismo dell'assunto) un uomo e una donna si lasciano, si riavvicinano, si rilasciano. Romanticamente, a farsi carico della perdita è il paesaggio, centro del pittoricismo di Ceylan. Il suo indugio sull'ambiente non è mai meccanico, sempre curandosi, con reiterata dolcezza cromatica e con inconsueta variabilità di assi e angolazioni, di dargli una consistenza volumetrica, immergerci in esso e farci respirare insieme ai protagonisti quanto sia a un tempo naturale e impossibile l'interazione fisica con lo spazio circostante, anche a costo di sforare nel grottesco, come nella scena di sesso, la scena più bella del Festival.

Un Festival con una selezione discutibile, che scarta de Oliveira e Kim Ki-Duk senza però segnalarsi per coraggio della scoperta o forza delle proposte. Ma che accoglie ancora molto del meglio del cinema mondiale.

Marco Grosoli

Bug

Lights in the Dusk

Praticare un genere all'inizio del nuovo millennio

Letture New-new Horror

1. Questo nuovo "speciale" di *Cinergie* prova a muoversi lungo due linee di ricerca: da un lato, sceglie di lavorare su un genere cinematografico particolare, l'horror contemporaneo, con l'esigenza di riflettere sul suo funzionamento in termini di *pratiche culturali*, di *strategie commerciali* e di *funzioni sociali*, nonché di *istanze ideologiche*[1]; dall'altro, ha quale obiettivo quello di presentare una serie di analisi di casi particolari, prospettando delle linee di azione che assecondino dei percorsi di lettura metodologicamente orientati e che diano testimonianza di alcune modalità di ricerca. L'idea è dunque quella di parlare di cinema "new-new horror", del suo profondo risveglio durante l'ultimo lustro e della sua rinnovata visibilità; ma lo scopo che muove lo "speciale" è di incanalare questa riflessione all'interno di modelli di analisi rispondenti ad una serie di pratiche analitiche fortemente caratterizzate quanto a oggetti e prospettive di studio.

2. "What scares you? What is it that causes you to be afraid?" si chiede Edo van Belkom nella sua introduzione a una raccolta di racconti horror recentemente curata per conto della Tundra Books[2]. Per quello che ci riguarda da vicino, potremmo rivolgerci gli stessi quesiti pensando al cinema, e soprattutto ponendo la nostra attenzione su una coppia di fenomeni che hanno interessato la recente produzione cinematografica tanto statunitense quanto orientale. Dall'inizio del nuovo millennio, infatti, sui grandi schermi internazionali — ma anche nei canali distributivi controllati dalle case di produzione che oramai si muovono su scala sovranazionale e intercontinentale e che orientano il proprio prodotto lungo una catena intermediale — sono comparsi dei film che, a tutti gli effetti, è possibile apparentare sotto la comune etichetta architestuale di genere "horror". Film che, come stanno a testimoniare i contenuti di alcuni dei saggi raccolti in questa sezione della rivista (quelli di Federico Zecca e di Francesco Di Chiara), pongono alcuni problemi sul piano interpretativo — e non solo sotto il profilo della loro dimensione eminentemente testuale. Film, ancora, per comprendere i quali i dispositivi di analisi approntati in passato, sempre all'interno della medesima configurazione di genere, abbisognano di un'opportuna messa a punto teorica. Titoli quali ad esempio *Jeepers Creepers* (Victor Salva, 2001), *Alta tensione* (*Haute Tension*, Alexandre Aja, 2003), *Wrong Turn* (Rob Schmidt, 2003) e *The Descent - Discesa nelle tenebre* (*The Descent*, Neil Marshall, 2005) se assumono la consistenza pragmatica di film "horror" sul piano eminentemente paratestuale, e quindi sociale[3], costituiscono d'altra parte uno stimolante banco di prova per comprendere alcuni elementi di novità interessanti la loro comune matrice generica di appartenenza.

3. Il secondo recente fenomeno cui prestare attenzione riguarda la funzione svolta da Hollywood, e dal cinema statunitense in generale, nel suo ruolo di mediatrice culturale nel momento in cui gli studi californiani decidono di "rifare" una serie di *ipotesti* cinematografici di chiaro sapore orrorifico prodotti nell'ambito delle industrie nazionali orientali. Un aspetto del genere horror, quest'ultimo, indagato proficuamente dal saggio di Davide Gherardi, il quale si interroga, da un lato, sulle dinamiche produttive che attraversano la realtà cinematografica di paesi quali la Thailandia, Filippine e Taiwan, e, dall'altro, sugli aspetti di quel "commensalismo" economico escogitato dalle major americane per cercare di rendere accettabili sotto il profilo culturale film nati per essere smerciati in patria e indirizzati, almeno inizialmente, a un pubblico non occidentale[4]. Aggiungiamo soltanto a quello che il testo di Gherardi spiega che simili pratiche produttive di rifacimento hanno sempre accompagnato la storia dell'impegno commerciale nel mondo da parte del cinema nord americano. A tale riguardo si pensi, per esempio, alla realtà dei film in "versione multipla" degli anni Trenta e Quaranta, una modalità produttiva a metà strada fra il lavoro di remake più classico e il riciclaggio di set e di cast attoriali[5].

4. All'interno di un approfondimento sul genere horror contemporaneo non può non mancare un discorso su *The Blair Witch Project* (Daniel Myrick, Eduardo Sanchez, 1998). Un film che, al di là di quanto si possa pensare in termini di *fattura estetica* o di rispetto di quelle norme che secondo alcuni avrebbero *autenticato* un genere cinematografico rendendolo granitico e immutabile, apre, con una serie di premesse e di rimandi che andranno a germinare nell'ambito di altri testi, una nuova epoca. È questa la tesi sostenuta nell'articolo scritto per questa occasione da Simone Venturini, il quale tenta di fornire una "cartografia" dei segni — sia culturali che ideologici — che, muovendo dal retro-testo rappresentato della pellicola in discussione, avrebbero fornito le basi percettive per comprendere la nuova fenomenologia del "new horror" odierno.

5. Ma l'orrore coevo ci porta, seppure sotto una logica talvolta contraddittoria,

all'interno di regimi di libertà e di "autentica" produzione del soggetto. Se da un lato, per esempio, in un film come *Wrong Turn* il modello eterosessuale di matrice sociale medio-borghese viene rispettato (i due eroi bianchi al termine della vicenda risultano i vincitori assoluti nel gioco al massacro intentato nei loro confronti dagli "anormali" relegati nel ghetto-foresta), dall'altro lato in *The Descent* o in *Jeepers Creepers 2* (Victor Salva, 2003) l'identità sessuale rispettivamente delle speleologhe e del gruppo di teenager è ripetutamente messa in discussione e soprattutto plasmata nell'ambito di un teatro di guerra che, tramite una serie di stati tensivi, mette finalmente a nudo la rigidità dei ruoli sessuali e la loro vacuità binaria. In questo senso il nuovo horror, a parere di chi scrive, appare *finalmente* sovversivo e fa riemergere, con le parole di Venturini, "quella dialettica tra tendenza reazionaria e rivoluzionaria" che l'estetica e l'etica del New Horror avevano contribuito ad articolare contro la metafisica della rassegnazione culturale e dell'espulsione del dubbio.

Enrico Biasin

Note

1. Le più recenti riflessioni sul cinema horror, oltre a mettere in dubbio i consueti parametri di analisi che sino ad oggi sono stati concepiti per investigare le opere presumibilmente appartenenti a questo genere, puntano a riarticolare un approccio all'oggetto in cui a una definizione essenzialistica del fenomeno (*Il cinema horror è...*) si contrappone una lettura dialettica dello stesso (*Il cinema horror, in quanto cinema prodotto, mediato e consumato, è...*). Si vedano in particolare Mark Jancovich, "General Introduction", in *The Horror Film Reader*, London-New York, Routledge, 2002, pp. 1-19, e Andrew Tudor, "Why Horror? The Peculiar Pleasures of a Popular Genre", *Cultural Studies*, vol. 11, n. 3, October 1997, pp. 443-463.
2. Edo van Belkom, "Foreword: An Invitation to Be Afraid!", in *Be Afraid! Tales of Horror*, Toronto, Tundra Books, 2000, p. 1.
3. Se facciamo caso, tanto per citare un po' alla rinfusa, ai discorsi che circolano nella Rete, *Jeepers Creepers* è definito "a really creepy, scary horror story" (FilmsInReview.com); *Haute Tension* se è ascritto da un database elettronico al "genere horror" (http://www.spietati.it), in un altro contesto è una pellicola che "imbocca la strada verso un horror-movie all'americana" (http://www.centraldocinema.it); mentre *The Descent* è "one of the strongest British horror flicks for some time" (http://www.thespinningimage.co.uk).
4. A riprova di quanto ciò sia condiviso anche a livello sociale, a proposito di *Shutter* (Banjong Pisanthanakun, Parkpoom Wongpoom, 2006), del quale è previsto per il 2007 il remake in formato stelle e strice, il mensile informativo di uno dei più importanti circuiti multisala del nord est italiano scrive: "Ormai è chiaro: l'horror – quello che fa tremare davvero – viene dal lontano Est, dall'Oriente. Lo sanno anche ad Hollywood, visto che alcune delle più recenti paure del cinema USA sono rifacimenti occidentali di titoli con gli occhi a mandorla". *Eye Cinecity*, n. 41, giugno 2006, p. 24.
5. Cfr. Nataša Ďurovičová, "Translating America: The Hollywood Multilinguals 1929-1933", in Rick Altman (a cura di), *Sound Theory, Sound Practice*, New York-London, Routledge, 1992, pp. 138-153. Ginette Vincendeau, "Les Films en versions multiples: un échec édifiant", in Christian Belaygue (a cura di), *Du muet au parlant, panorama mondial de la production cinématographique 1925-1935*, Toulouse, Cinémathèque de Toulouse, 1988, pp. 29-35.

West goes to War

The New Horror Project

Forse l'unico lascito di *The Blair Witch Project* è stato il suo carattere "invocativo". Il film di Daniel Myrick e Eduardo Sanchez è stato e continua a essere un film sospeso tra la mediocrità, l'essere un "caso celibe" (Menarini) e la generale sottovalutazione. Inoltre, non fa (quasi mai) paura, non inquieta e non intendiamo scriverne per più di quanto possa servirci. Tuttavia, crediamo, ha il merito di avere invocato – come in un rito e *in absentia* – il ritorno di temi, figure e simboli dell'*American New Horror*. In *The Blair Witch Project*, "quel che si vede è una finzione che *si propone come realtà immanente* [...] non la si mostra mai: se ne *insegue* o *circoscrive* la sua presenza attraverso i *segni* di una sua realtà presentata come acontestuale, transtemporale, immanente, appunto"[1].
Intendiamo allora isolarne alcuni *segni* che hanno contribuito a far riemergere una produzione horror debitrice del *new horror* americano degli anni Settanta, per poi proseguire e sviluppare una serie di considerazioni sull'autonomia e sulla continuità ideologica, formale e simbolica – al di là del film di Myrick e Sanchez – di questa "nuova" ondata di titoli.

Feticci

Sono gli oggetti, i feticci che i giovani incontrano nel loro cammino circolare e rappresentano per metonimia la presenza orrorifica e sovrannaturale di un'entità dotata, nella sua invisibilità, di una totale fusione e identificazione con l'ambiente circostante. I feticci della strega connotano il bosco come personaggio e ne sono la sua appendice fenomenologica.
Sono i segni del lato oscuro della *wilderness*, uno dei temi e concetti che fondano la cultura americana, sono oggetti e luoghi che annunciano il male. Più che *Lebenszeichen, Todzeichen*.
Nel nuovissimo orrore "anglo-americano" che seguirà da lì a poco si possono rintracciare una serie infinita di oggetti e luoghi, nei confronti dei quali i possibili approcci analitici riscontrano accumulazioni indiziarie (le componenti da *road-movie* storicamente correlate alla *detection*), valorizzazioni contraddittorie, rimandi simbolici all'emergenza di un orrore orientato verso la dissoluzione dei legami sociali, dei corpi e del regime di veridicità.
Ne troviamo in *House of Wax* (la gamba abbandonata e le carcasse di cervi) e poi la mappa, il cartello, gli oggetti a lato della strada, le carcasse delle automobili e gli oggetti nella casa della "famigliola" in *Wrong Turn*. Pressoché ogni elemento, oggetto, nel dittico *House of 1000 Corpses/The Devil's Rejects*. Il corpo gettato nel pozzo, il camion, la tana della creatura e il grammofono in *Jeepers Creepers*; il fienile (con tutti gli oggetti della cultura rurale) in *Jeepers Creepers II*; il campo della pattuglia massacrata dai licantropi e gli oggetti della casa in cui si rifugiano i protagonisti in *Dog Soldiers*. Le ossa e i chiodi in *The Descent*, il drugstore (in chiave irresistibilmente ironica e punitiva) di *Cabin Fever*; gli oggetti delle vittime e i rottami in *Wolf Creek*; le metonimie della tortura in *Hostel*. Esiste poi una consapevolezza forte, in questa messinscena contemporanea dell'orrore, dei rapporti tra feticismo, collezionismo e cinefilia: si collezionano corpi, oggetti, immagini in nome di un amore malato per se stessi e per le immagini che generiamo (l'egoismo che sorregge il sottotesto *survivor* di molti titoli e che *The Devil's Rejects* scardina in nome di un amore sconfinato e di una passione totale per la propria anti-famiglia). Dei corpi si indossa la pelle, li si copre di cera, ne si mangia la carne, li si tramuta in oggetti d'arte o di tortura. Una anti-rivolta degli oggetti, un filone anti-comico e (per ora) immune alla parodia, perché fa propria l'accumulazione parossistica, che la connotazione marxiana (il sadismo, l'accumulazione e la violenza) della famiglia Firefly centra alla perfezione.

I boschi

Quanto brevemente evidenziato ci conduce al secondo punto: la connotazione di uno spazio assoluto – come intendeva Huizinga, lo spazio del gioco (e dell'apprendimento), nonché ostile. Il titolo iniziale di *The Blair Witch Project* era *I boschi* ed è interessante notare come quest'ultimo focalizzasse l'attenzione – ancora prima che sull'incarnazione del mostruoso, che peraltro non giunge mai nel film a rendersi visibile – sul territorio dell'azione e preludesse a una sua soggettivizzazione in funzione narrativa.
È noto, e non intendiamo nominarli ancora una volta, come *The Blair Witch Project* si rifaccia e abbia saccheggiato più o meno onestamente alcuni e particolari titoli e filoni. In chiave strutturale, tuttavia, ciò che emerge è un rapporto tra individuo e ambiente, tra oggetti e fenomeni evocativi dell'orrore e lo sguardo proprio del *new horror*. Le parentele strutturali vanno ricercate in quell'eredità formale, paesaggistica e ideologica che il *new horror* riceveva ed estraeva dal *western*.
La Polla ricordava come "tutto il western americano classico aveva fatto dello spazio una specie di personaggio ed anche una sorta di veicolo ideologico" e che molti singoli film della New Hollywood potevano essere descritti come dei "cripto-western"[2]. Il principio di fondo a livel-

lo operativo è la perdita dell'orientamento, l'ingresso in luoghi (grotte, foreste, boschi, deserti, case, sotterranei, caverne, cantine, ecc.) che si costituiscono come emanazione spaziale e seconda pelle dell'orrore (come le molte maschere sotto cui si cela il mostruoso e che già caratterizzavano il *new horror*): una superficie, una cartografia, un teatro di azione del male.

La simulazione del fantastico e la necessità della Storia

Vi è inoltre nel film di Myrick e Sanchez una *simulazione* del fantastico todoroviano attraverso l'accumulazione, l'affastellamento e la confusione dei livelli di realtà: la cronaca, la leggenda, la documentazione, le interviste e i resoconti, la finzione del racconto, gli schermi e le videoregistrazioni come testimonianze e come portatrici di una tecnica "esplorativa" dell'ambiente. Il fantastico era concepito da Todorov come l'esitazione nell'attribuzione di uno statuto e un posto ben preciso alla realtà vissuta, percepita, raccontata: "l'orrore, quindi, non vuol dire tanto irruzione del fantastico nella realtà [...] ma piuttosto 'rimanere senza realtà', incerti nel caso migliore, se ciò che viviamo e vediamo è realtà oppure no"[3].

Si tratta di un rapporto tra forme e livelli di rappresentazione del reale e l'inserimento di un soggetto vicario all'interno di una simulazione di un "teatro di guerra". A fianco di questa tensione verso la sospensione e la confusione dei livelli di veridicità ne scorgiamo un'altra, che nel nuovissimo orrore contemporaneo anglo-americano sembra fare emergere la necessità da parte del vissuto orrorifico di legarsi e costituirsi come epifenomeno interno alla Storia. Vi è quindi una necessità di sostenere l'orrore attraverso una sua "documentazione" che ne attesti la dimensione di fatto storico – calibrato in un presente dove la compressione del tempo mediato contemporaneo tende a schiacciare e ledere i confini tra cronaca e storia –, nonché di elemento legato alla memoria storica e culturale: la didascalia finale in *Wolf Creek*, il prologo e l'epilogo del remake di *The Texas Chainsaw Massacre* con il filmato in 16mm; la dimensione nostalgica e la museificazione della cittadina e dei suoi abitanti in *House of Wax*; i titoli di testa del remake di *Dawn of the Dead*, la cronaca nera e ammonitrice del remake di *Amityville*.

A volte, tali tensioni si fanno tesi e lo sceriffo di *The Devil's Rejects* enuncia apertamente la sua provenienza. La sua genia ha da sempre cacciato e ucciso individui come i membri della famiglia Firefly. Il legame con il *western* di Peckinpah (ma non solo) è anche un legame culturale che ci riporta alle radici della storia moderna americana: fatta (anche) di ostilità, guerra, sadismo, caccia, bounty-killer, assassini, cacciatore di taglie. Un legame che rinnova i rapporti tra orrore e guerra, orrore e conflitto, tra la sanzione della diversità e l'affermazione dell'identità nazionale e territoriale. Esiste un legame profondo (non solo "ispirativo") tra la famiglia di Leatherface – dotata di "animalistic savagery, sadism, efficiency"[4] – e il feticismo, il sadismo e l'artigianato di oggetti composti con ossa e pelle delle vittime proprio di Ed Gein, nipote e nonno di una genia antagonista, ma anche strettamente apparentata, ai cacciatori di taglie.

In questo senso, la commistione di cronaca, leggenda e fatti realmente accaduti che *The Blair Witch Project* realizza ha anche (per paradosso: il finto documentario) la funzione di creare una Storia americana.

The Devil's Rejects ha colto e sviluppato puntualmente e proficuamente questi legami genetici. Una prospettiva evolutiva che, spostando l'origine del "male" nella Storia "antica" degli Stati Uniti (come in un *Gangs of New York* anarchico e solare), ne coglie i tratti "mitici" e trans-epocali. Rob Zombie ha così enunciato come il *new horror* sia stato per lui ciò che per molti degli autori della New Hollywood era stato il cinema americano degli anni Trenta e Quaranta: *il "suo" cinema classico*. Il *new horror* si fa classicità, viene strappato dalle premesse e dai territori della postmodernità e vira in direzione del mito. Un mito che nulla o poco ha a che fare con il "culto" avviato durante gli anni Ottanta e che aveva portato la famiglia di Leatherface – di cui la famiglia Firefly costituisce un doppio – a disporsi nel manifesto di *The Texas Chainsaw Massacre II* come i giovani protagonisti di *The Breakfast Club*. Soluzione in chiave ironica e irriverente che permise al *sequel* di approdare nello *splatter* anni Ottanta, ma che chiuse al contempo quasi ogni rapporto con il precedente. Pochi ricordano poi che il plot del *sequel* girato dallo stesso Hooper è il medesimo di *The Devil's Rejects*, quasi a segnalare la volontà di Zombie di compiere un vero e proprio remake culturale dell'intera arcata temporale del *new horror* – da intendersi in maniera non dissimile dalla visione di un *remake dell'ideologia* colta da Roy Menarini – al fine di consegnarne le strutture e le tensioni alla generazione attuale.

La logistica della percezione e il suo doppio

In *The Blair Witch Project* la videocamera e le fonti di ripresa diventano maschere ed estensioni percettive e simboliche da indossare, come nelle tecniche e nelle esperienze dell'antropologia visuale, come del resto ricordava Jean Rouch. In fondo, il *new horror*, come l'horror attuale di sua stretta derivazione, con le sue componenti documentaristiche e esplorative, *è* un horror antropologico. L'umano si confonde con l'elettro-meccanico e diventa "cavallo", un essere psicopompo al pari della sua estensione. La macchina da presa che, assieme al suo portatore, cade nell'epilogo, nella cornice del remake di *The Texas Chainshaw Massacre* (uguale pari a pari al finale di *The Blair Witch Project*) segna e decreta la fine della visione e descrive la morte della coscienza dell'occhio. In questo senso il nuovissimo orrore concepisce il cinema come lo intende Paul Virilio: "il cinema non è io vedo, ma io volo"[5].

Un cinema antropologico e sciamanico, inteso come iniziazione, come controllo del tremore, come scansione e processione rituale lungo stazioni orrorifiche. In alcune tradizioni sciamaniche oltrepassare una certa casella della "mappa" delle terre degli spiriti maligni significa non tornare indietro: i molti giovani che popolano il *new horror* coevo (e di molto horror, perché di archetipi in fondo stiamo scrivendo) non sono per l'appunto né iniziati né incapaci di distinguere (e rifiutare) la soglia da non oltrepassare. Una generazione mediaticamente "iniziata", ma incapace (anche se non sempre) di sottrarsi a un doppio famelico. In quest'ottica, il finale "sognato" dalla famiglia Firefly è invece il sogno di una felicità del male, di una pace per coloro che sono stati rifiutati persino dal diavolo. La camera aerea sui titoli di coda è uno straziante omaggio ai rinnegati e ai malvagi di ogni terra.

Un cinema che rappresenta una possessione non legata però ai modelli e alle affabulazioni del demoniaco. Semmai si tratta di forme di possessione legate alla progressiva caduta nella trance (lo spettatore come doppio della vittima, sottoposto a una continua sollecitazione della propria soglia di tollerabilità). Uno stato percettivo e cognitivo causato dalla ripetizione degli atti di sadismo e di tortura, di atti intesi come forme estreme di "pornografia", da cui il *new horror* e l'*hardcore* (forma della ripetizione e della serialità per antonomasia), attraverso H.G. Lewis e i *nudies*, discendono allo stesso modo[6].

Come lo sciamanesimo insegna, la ripetizione induce però alla ripresa del controllo e alla reazione. In *The Blair Witch Project* viene mostrato il "comportamento di chi è agito dal terrore: i volti e i corpi che manifestano il terrore"[7], ma gli spettatori (passivi per definizione) e (sullo schermo) le vittime e i "buoni" possono trasformarsi in carnefici: lo sceriffo di *The Devil's Rejects*; la protagonista di *The Descent*; il giovane sopravvissuto di *Hostel*; il gruppo di *Cabin Fever*.

Vi è quindi una "logistica della percezione" che anela a rappresentare l'identità della nuove generazioni, capaci di orrori infiniti esse stesse, senza portare come parziale o totale scusante gli abitanti e le creature di una (non tanto) immaginaria e de-urbanizzata periferia del mondo occidentale. Una gioventù "militarizzata" in negativo, ovvero autistica e addomesticata, esposta inaspettatamente a un *habitat* alieno e inospitale, improvvisamente perturbante (*unheimlich*), colmo di violenza corporale e di sadismo che ben si apparenta a una guerra. Un teatro, quello dei conflitti militari attuali, in cui le vittime scompaiono. Vittime che trovano doppi nei volti e nei corpi di ragazzi e ragazze – scomparsi, imprigionati, torturati o ritrovati orribilmente massacrati – impressionati nelle fotografie, negli scatti, nelle azioni narrative che appaiono nei film di cui stiamo trattando.

Al contempo tutto trae sostanza a partire da schemi e rappresentazioni simboliche, modelli narrativi e riprese da un genere alla cui base si riscontrano sempre e banalmente gli archetipi dell'orrore, del perturbante, del mostruoso, dell'osceno. Solo per rintracciarne uno, potremmo scrivere del doppio (gli orchi di *Wrong Turn*, la creatura *transgender* di *Jeepers Creepers*, la famiglia Firefly, i fratelli di *House of Wax*, le creature di *The Descent*, la famiglia di lupi mannari di *Dog Soldiers*, ecc.).

In questi e altri film la visione della *Wilderness* e della *Youth Way of Death* è quella di un altrove sociale: le nuove generazioni – fuori dalle protezioni sociali, dalle istituzioni, allentati i legami sociali ed esposte al lato oscuro delle rappresentazioni mediatiche – incontrano doppi. Da qui l'ambiguità, la potenzialità e la necessità oggi di un nuovissimo orrore, carico di elementi sia reazionari (la punizione per chi fuoriesce da tracciati precostituiti) che anarchici (la sovversione delle regole sociali, il disvelamento della violenza alla base dei conflitti e la sua accettazione come elemento risolutivo). I legami intermediali e socio-politici del *new horror* si identificavano (erano il loro *analogon*) con le cronache e i reportage televisivi sul conflitto nel sud-est asiatico e sulla rivolta giovanile. Oggi tali violenze sembrano oscurate, ma la riemersione della dialettica tra tendenza reazionaria e rivoluzionaria veste ancora i panni dello shock psico-corporale: un'estetica che mira a de-anestetizzare le coscienze (mediaticamente vuote o sature che siano), a invogliare alla cognizione percettiva, a corrispondere con azioni altrettanto dolorose e violente alla violenza subita.

Il doppio, come ricordava Otto Rank, è foriero di complesse conseguenze: "l'idea della morte diventa sopportabile se c'è un Doppio che dopo questa vita ce ne assicura un'altra"[8].

In *The Descent* gli esseri, come doppio, rendono la morte della famiglia della

protagonista sopportabile: un'altra vita fatta di rimosso, di discesa infernale e di follia. Allo stesso modo Rank citava nel suo trattato sul doppio il celebre film di Stellan Rye, dove la presenza del doppio – come faceva notare Marcello Walter Bruno proprio in riferimento all'opera di Rank – si basava sulla soluzione linguistica e tecnica di sovraimpressionare due riprese e scindere in due parti l'area dell'immagine[9]. I simboli e ciò che è celato, rimosso – il processo di produzione di realtà –, ritornano e si fanno linguaggio, racconto, materia.
In questa direzione, da *The Blair Witch Project* la videocamera può agire e ritorna come registrazione, comprensione, conoscenza e osservazione del doppio. In *Wolf Creek* la videocamera è fonte di comprensione dell'orrore in cui si è immersi, epicentro della stazione di rottamazione dell'umanità gestita da uno orco-psicopatico. Nel dittico di Zombie il rapporto diventa più complesso e sono gli schermi a reggere un reticolo intermediale coerente con le intenzioni riflessive e ideologiche che sostanziano i due film.
Non è qui mia intenzione trattare strettamente gli aspetti intermediali, altrimenti e ovviamente apriremo un discorso su molta della produzione *horror* recente. Non sono da prender quindi in considerazione film horror (o con componenti orrorifiche) recenti che della presenza di occhi elettronici, a circuito chiuso o meno, e schermi elettronici hanno fatto, e ne fanno, un principio costitutivo. Piuttosto, va segnalato come il passaggio attraverso cine-video-cornici attribuisca al mostruoso un carattere di veridicità e di comprensione (come in *Wolf Creek* e *The Descent*) o ne permetta l'ingresso in termini di veicolo dell'intertestualità.
Né intendiamo fare riferimento ai rapporti intermediali e di progressivo abbattimento dei confini tra un universo mediatico e l'altro, che molto horror ha considerato ed evidenziato nel passato. Non interessano qui le origini o gli epigoni dei dietro le quinte televisivi (*Dawn of the Dead, Videodrome*) o delle sequenze on-air (*Scanners, The Howling, A Nightmare on Elm Street 3: Dream Warriors*) – seppure *The House of 1000 Corpses* e *The Devil's Rejects* ne abbiano assunto la lezione, compresa la componente carnevalesca (*Funhouse* di Hooper). Semmai l'interesse è per la natura di soglia e di visualizzazione del confronto e del conflitto con un doppio osceno e al contempo familiare che in questo modo viene rappresentato.
In particolare, la videocamera, elemento forse marginale di *The Descent*, "accende" l'oscurità, nello stesso modo in cui si esplora uno spazio nemico. Vi è un legame profondo con la logica militare, vi è un legame nuovo (ipermediato) che illumina, intuitivamente e retrospettivamente, i legami visivi e immaginifici che il *new horror* intratteneva con il proprio immaginario.
In *The Descent* la prima apparizione (dopo la "visione" solipsistica della protagonista) avviene attraverso l'entrata in quadro (nel piccolo schermo della videocamera digitale) di una delle creature. Il gruppo, e in particolare la protagonista, scruta il buio attraverso uno schermo e le creature, in modo complementare, sono quasi completamente prive di ricettori sensoriali, udito a parte. Si tratta di un cinema che invoca la scissione e la schizofrenia – al pari dello *split-screen* ryerankiano –, il conflitto con il doppio, come nemico sempre più prossimo a sé stesso e sempre più deciso a costituirsi come rappresentazione mediata di se stessi. In questo senso la "Scuola di Pittsburgh" (*Dawn of the Dead, Videodrome*) ha sfornato dei buoni allievi.
La *New Hollywood* fu anche "coscienza della fine" e il suo sguardo all'indietro, alla ricerca delle proprie origini, fu definito nostalgico: "il fatto è che l'operazione nostalgica nasce come riflessione metalinguistica [...]. Il cinema americano comincia a rivedersi, a considerare la propria storia come storia dell'America"[10].
In *The Descent* vi è un occhio elettronico che esplora, scova e inquadra, mette in scena l'orrore, prelude al massacro e al contempo distanzia e difende. E in tale visione vi è anche un sentimento nostalgico, se è vero che "ciò che è percepito è già perduto"[11].
Gli attori di *The Blair Witch Project* girano le scene sottoposti a un forte stress psicologico, e in un certo senso ha ragione Virilio quando, citando J.F.C. Fuller, ricorda che "ogni individuo, uomo o donna, è un bersaglio nervoso in potenza"[12]. Un orrore quindi come nevrosi e identificazione nel ruolo di vittima, bersaglio e destinatario dell'orrore, ma anche come superamento della paura, del timore, di controllo quindi della "trance cinematografica"[13].
In una certa misura *The Devil's Rejects* è geniale anche in questo senso: lo *split-screen* che opera come figura della narrazione in parallelo permette allo spettatore di ricoprire tanto il ruolo di "bersaglio" che di "cecchino"[14]. Una scissione simbolica che prelude all'unica possibilità delineata da questo cinema: *sopravvivere*.

La casa del diavolo

The Blair Witch Project

> Non servendogli più le sue qualità di percezione e di ragionamento ordinarie, il soldato deve manifestare quella virtù militare che consiste nel credere che sarà malgrado tutto un sopravvissuto. Essere un sopravvissuto significa per lui restare tanto attore quanto spettatore di un cinema vivente, continuare a essere il bersaglio di un bombardamento audiovisivo subliminale o *accendere* lui stesso i propri avversari, come dicono tra loro i soldati. Tentare infine di differire la propria morte, estremo incidente tecnico, separazione finale della coppia-immagine e della colonna audio [...][15].

Il doppio, la separazione metalinguistica e ipermediata, la strada per emergere, forse, da un incubo simbolico, esistenziale, sociale. La protagonista di *The Descent* assurge pienamente al ruolo di soldato, ne incarna *l'Esprit de corps: survivre*. Al pari del precedente film di Marshall, vi è l'assedio tipico del western e la figurativazzione militare. Ma si veda anche la prospettiva di risurrezione, e di riappropriazione consapevole del potere di *The Land of the Dead*. La componente *survivor* di questo cinema – simbolica e di genere – affiora in differenti vesti (forse essendo l'horror fondamentalmente e da sempre basato sulla triade vita-morte-resurrezione). La sequenza dell'emersione dalla pozza in *The Descent* ha richiamato alla mente *Apocalypse Now*, ma meno "alto" e al contempo pertinente intravediamo il riferimento a *Predator* e, in veste di "tipi", alla Ripley dei primi due *Alien* e a tutta la sua discendenza. *L'Esprit de corps* si avverte in molto di questo cinema: *Jeepers Creepers*, soprattutto il secondo capitolo, dove alla squadra di football, immagine perfetta del "corpo sociale" in azione, fa da contrappunto l'epica melvilliana del conflitto trans-storico; la straziante tortura psicologica e accumulativa, fino alla saturazione e al rifiuto, a cui è sottopo-

Wolf Creek

sto lo spettatore per tramite della giovane sopravvissuta (ma è solo un'illusione, come in *The Descent*) in *The House of 1000 Corpses*; le tecniche di caccia e di guerriglia (*Wolf Creek*, *Wrong Turn*, l'ultimo Romero) e di difesa del territorio (*The Devil's Rejects*, *Dog Soldiers*, *The Breed*, ancora l'ultimo Romero), attendendo infine il remake di *The Hills Have Eyes*.
L'Esprit de corps rimanda quindi al suo doppio: si può uccidere, *chiunque*, per sopravvivere. Ovvero "accendere", rendere visibile, comprensibile e infine neutralizzare e assorbire il "nemico". E sovviene, or ora, che nel romanzo da cui è tratto *Full Metal Jacket* l'ufficiale che fa visita di notte a Joker è un vampiro. Se sopravviveremo, avremo modo di riparlarne.

Simone Venturini

Note

1. Antonella Fulci, *La vera storia della strega di Blair*, Roma, Fanucci, 2000, p. 11.
2. Franco La Polla, *Sogno e realtà americana nel cinema di Hollywood*, Roma-Bari, Laterza, 1987 (nuova edizione aggiornata: Milano, Il Castoro, 2004), p. 307.
3. *Ibidem*, p. 321.
4. Cfr. con Kendall R. Phillips, *Projected Fears: Horror Films and American Culture*, Westport, Connecticut-London, Praeger, 2005.
5. Cfr. con Paul Virilio, *Guerra e cinema. Logistica della percezione*, Torino, Lindau, 1996.
6. Una parentela, quindi, che storicamente unisce il tappeto sonoro, le simbologie falliche e la sessualità laterale e perversa di *The Texas Chainshaw Massacre* (la decadenza post-industriale del sud degli Stati Uniti) all'entrata in trance e alla visione demoniaca e fallica di Max von Sydow nella splendida sequenza iniziale di *The Exorcist*, calibrata da Friedkin sui ritmi sonori e di movimento tipici della possessione.
7. A. Fulci, *op. cit.*, p. 12.
8. Otto Rank, *Il doppio*, Milano, SE, 2001, p. 237.
9. Marcello Walter Bruno, "Per una storia degli effetti speciali come specifico cinematografico", in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale. Teorie, strumenti, memorie*, vol. V, Torino, Einaudi, 2001, pp. 767-799.
10. F. La Polla, *op. cit.*, p. 280.
11. P. Virilio, *op. cit.*, p. 12.
12. *Ibidem*, p. 58.
13. *Ibidem*, p. 57.
14. Cfr. anche – per la dimensione nostalgica, metacinematografica e di comprensione del cambiamento strutturale delle forme e tensioni del mostruoso – *Targets* (Peter Bogdanovich, 1968).
15. P. Virilio, *op. cit.*, p. 71.

Note sulla ri-generazione enunciativa dell'*horror* contemporaneo

La semiotica contemporanea (o meglio l'attuale corrente sociosemiotica) tende a concepire la problematica dei generi in rapporto alla più ampia questione del discorso. Ogni discorso si inserisce in "un modello generico" socialmente contrattato che, "da un lato, lo trascende e, dall'altro, esso stesso contribuisce a creare"[1]. In questo senso, si può dire che il genere è "costruito come dato, è il termine finale che viene posto come iniziale, è l'effetto di una sua continua *ri-generazione*"[2].
In questa concezione processuale del funzionamento del genere, concepito non come un insieme stabile e strutturato di qualità essenziali, ma come un'entità dinamica in continua "evoluzione", va postulata, con evidenti finalità euristiche, la possibilità di ritrovare, attraverso un metalinguaggio descrittivo, una sorta di "*dominante* di genere" in differenti momenti del suo percorso storico[3]. Una dominante di carattere sia sociale che linguistico, capace da un lato di regolare le condizioni della sua circolazione ed "etichettatura" nel contesto sociale e dall'altro di articolare le modalità della sua produzione di senso.
Vogliamo ora condurre alcune annotazioni sulla rinascita del cinema dell'orrore contemporaneo, dedicandoci ad una breve disamina della ri-generazione del piano dell'enunciazione dell'*horror* contemporaneo e della "dominante cognitiva" che esso va a configurare. L'ormai assodato risveglio del genere ci pare ascrivibile, fra le altre cose, anche a strategie enunciative tali da produrre una sorta di "ottundimento" della sua "memoria". Limitando la circolazione e la diffusione del sapere architestuale (per usare il termine coniato da Gérard Genette) sia sulla dimensione diegetico-rappresentativa (vale a dire a livello dell'enunciato) sia su quella propriamente enunciativa (nel "contratto comunicativo" stilato da enunciatore ed enunciatario), il nuovo *horror* sembra fornire ai discorsi ri-generati una nuova "verginità cognitiva", ben lontana dagli eccessi metadiscorsivi[4] dominanti nello scorso decennio (a vari livelli di complessità testuale ed esplicitazione tematica, lungo l'asse Craven/Williamson, Rodriguez, Wayans).
Vediamo anzitutto di definire velocemente cosa intendiamo per enunciazione e dimensione cognitiva del discorso. L'enunciazione è qui considerata sia come l'istanza di mediazione che assicura la messa in discorso delle virtualità della lingua (istanza che può manifestarsi o meno, e a vari livelli di "intensità", all'interno del discorso stesso nei simulacri dell'enunciatore e dell'enunciatario[5]), sia come una "prassi" che correla il discorso a generi, enciclopedie e saperi propri di una certa cultura. L'istanza enunciativa, nel processo di costruzione del discorso, fa riferimento non solo ad un "bagaglio" semantico e sintattico di unità linguistiche "generiche", ma anche ad un insieme di saperi sociali e testuali (fra cui quello architestuale) che può far penetrare o meno, e a vari gradi, all'interno del discorso stesso. Il "luogo" di questa penetrazione è appunto la dimensione cognitiva, dove il sapere enunciativamente tradotto viene messo in circolazione nel discorso: "così come esistono un enunciatore e un enunciatario, che danno luogo alle performances comunicative, è possibile ipotizzare all'interno del discorso [...] un informatore e un osservatore che si scambiano determinate forme di sapere"[6].
Cerchiamo ora di mettere in luce gli aspetti che ci interessano dell'*horror* contemporaneo (i "segnali" della sua rigenerazione) attraverso una contrapposizione (inevitabilmente veloce e sommaria) con l'*horror* dominante nella seconda metà del decennio precedente. Quello che colpiva in film come *Scream* (Wes Craven, 1996) o *The Faculty* (Robert Rodriguez, 1998) non era tanto la loro metalinguisticità (intesa *tout court*, sulla scorta del magistero metziano, come momento autoriflessivo di manifestazione enunciativa), quanto la presenza di una cognizione "eccentrica" incarnata in figure di *informatori* (l'*otaku* di *horror* in *Scream*, la *nerd* lesbica in *The Faculty*) dotati di una vasta competenza di "genere", veri e propri serbatoi della memoria architestuale. Questi informatori manifestavano un ambivalente ruolo discorsivo. Da un lato, essi funzionavano come rinvii ad un'istanza dell'enunciazione concepita non solo come produttrice del singolo discorso, ma anche come mediatrice del genere *horror* (lavorando su un livello che, più che essere semplicemente metadiscorsivo, era metagenerico): di conseguenza, il discorso perdeva per così dire di "singolarità" per venire "disciolto" nella storia e memoria del genere (o dei sottogeneri particolari). Dall'altro, ed era questo forse l'elemento di maggiore originalità, questi informatori non lavoravano solamente sul piano dell'enunciazione (impostando una comunicazione limitata all'asse enunciatore/enunciatario), ma svolgevano invece il compito di diffondere il "sapere di genere" all'interno della stessa diegesi filmica. La competenza architestuale, tradotta nel mondo possibile rappresentato a partire da questi "focolai informativi" e fatta circolare attraverso le relazioni interattoriali, andava a costituire un elemento essenziale del discorso, laddove era proprio la presa di coscienza da parte degli attori dell'omogeneità cognitiva fra il lo-

ro universo e quello dei "film dell'orrore" a permettere il buon svolgimento della narrazione.

Tutto ciò aveva delle conseguenze di una certa rilevanza: anzitutto, un'indubbia *de-referenzializzazione* del discorso, cioè una perdita di "realtà" ed oggettività (che si rifletteva, fra l'altro, sulla "tenuta fisica" degli attori, divenuti "figurine" a bassa densità corporea, pronti alla macellazione iperrealista); in più, una sorta di ridondanza della narrazione, laddove il gigantismo della dimensione cognitiva (del sapere) toglieva spessore alla dimensione pragmatica (del fare), data per metà pre-acquisita (nella competenze "di genere" introdotte *ab origine*) e per metà pre-scritta (laddove lo svolgimento dell'azione seguiva un binario stabilito: la "seconda morte" in *Scream*, la "proteiformità" del mostro in *The Faculty* e così via).

Nell'*horror* contemporaneo, invece, le cose funzionano in modo alquanto differente. Sebbene rinvii all'istanza enunciativa possano essere ancora presenti, seppure a bassa intensità discorsiva[7], l'*horror* degli ultimi anni tende anzitutto a cancellare le tracce del passaggio enunciativo, per costruire di conseguenza forme di "oggettività" (spesso funzionali a successive inversioni discorsive, che proprio in questo primo livello di "realtà" trovano una base di referenza: si prenda il ribaltamento finale in *Alta tensione* [*Haute Tension*, Alexandre Aja, 2003]). La strategia enunciativa all'opera in film come *The Descent* (Neil Marshall, 2005) o *Wolf Creek* (Greg McLean, 2005), per esempio, produce discorsi ad alto tasso referenziale, ben radicati nei mondi possibili edificati ed interamente proiettati verso le realtà che intendono rappresentare più che verso le modalità della loro stessa rappresentazione. Tale procedimento, lo diciamo *en passant*, produce almeno un postulato di indubbia importanza nella diversa rilevanza corporea acquisita degli attori, non più "superfici iperrealiste" da sezionare figurativamente ma entità "tridimensionali" e realistiche che oppongono la propria densità al fare trasformativo della violenza.

Spostandoci a considerare la dimensione cognitiva del nuovo *horror*, troviamo una conferma a quanto affermiamo a proposito della sua tensione *referenzializzante* nel differente trattamento riservato alla figura dell'informatore in rapporto all'*horror* precedente. Se, come abbiamo visto, un film come *Scream* proponeva un informatore ad alta competenza metadiscorsiva, capace sia di diffondere il "sapere di genere" sul piano enunciativo, sia di "spalmarlo" sul piano dell'enunciato-diegesi, un film come *Resident Evil* (Paul W.S. Anderson, 2002) manifesta invece degli informatori (i guardiani dell'ingresso secondario della cittadella aziendale sotterranea) non solo del tutto slegati da qualunque sapere architestuale relativo al sottogenere "zombesco" (di cui il film fa parte), ma anche generalmente indeboliti nelle loro facoltà cognitive (a causa di un blocco mnemonico chimicamente indotto). In generale, l'*horror* contemporaneo propone informatori incompetenti, incapaci di fornire informazioni non solo di ascendenza metadiscorsiva (il che, dicevamo, è omogeneo alla tensione referenzializzante di questi discorsi) ma anche su quello pianamente discorsivo: la "medium" in *Jeepers Creepers 2* (Victor Salva, 2003) o l'"amazzone" di *The Descent* dispongono di lacerti di conoscenza, frammenti di un confuso sapere, inutili sia a togliergli dagli impicci, sia a venire a capo di quel vero e proprio "vicolo cieco" del sapere, rappresentato dalla definizione e provenienza di ciò che li attacca. Emblematicamente, gli attori di *Resident Evil* non si riferiscono ad una competenza pregressa tale da farli reagire "genericamente" all'apparizione degli zombi (mirando alla testa, per esempio), ma devono acquisire il sapere necessario (che cosa sono, come sopraffarli) nel corso dello svolgimento narrativo del loro *stesso* discorso.

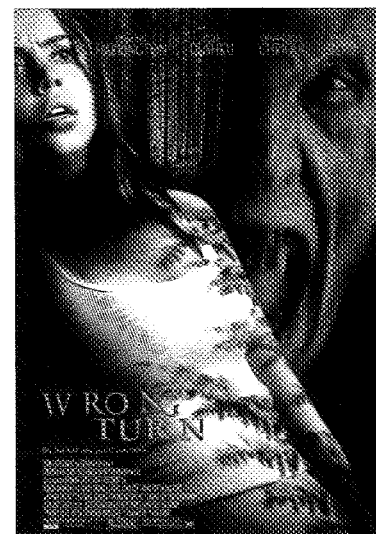
A ben vedere, l'*horror* contemporaneo imposta una strategia enunciativa interessata a mettere al centro della dimensione cognitiva l'*osservatore* più che l'informatore, vale a dire un attore che non porta o diffonde sapere ma bensì va alla sua ricerca (e che nell'*horror* precedente si trovava in una condizione di tendenziale castrazione cognitiva, essendo l'osservazione sminuita dalle progressive ondate informative "eterodirette"). In altri termini, nel nuovo *horror* acquista rilevanza il momento della *detection* cognitiva, laddove la lotta per la scoperta di un pregresso sapere nascosto è propedeutica al futuro svolgimento pragmatico: le donne di *The Descent*, gli imprigionati di *Saw - L'enigmista* (James Wan, 2004), i soldati di *Resident Evil*, i ragazzi di *Jeepers Creepers* (Victor Salva, 2001) hanno a che fare con "oggetti" cognitivi sconosciuti (mostri, psicopatici, zombi, demoni) su cui non possono che impostare un percorso di ricerca dagli esiti incerti. Ciò ha degli indubbi riflessi anche sul piano enunciativo: mettendo in scena traiettorie di costruzione del sapere discorsivo e processi di progressivo svelamento di segreti (e non certo l'esibizione metadiscorsiva di condivise "verità" di genere), l'*horror* contemporaneo si rende capace di produrre terremotamenti e shock cognitivi ed epistemici non solo sulla dimensione diegetica ma anche su quella dell'enunciatario-spettatore.

Questa sommaria indagine sulla ri-generazione enunciativa dell'*horror* contemporaneo, che certo avrebbe bisogno di ulteriori, approfondite verifiche, crediamo possa fornire almeno un'indicazione di massima sulla rotta intrapresa dal genere nel suo ultimo lustro di vita. Da quanto sopra abbozzato, ci pare si possa affermare che il *new (new) horror* tenda ad operare una sorta di "disinnesco" del suo passato e a scrollarsi di dosso (a livello cognitivo ovviamente[8]) la pesante eredità del genere: precludendo la circolazione della memoria architestuale, le strategie enunciative dominanti mettono in luce un tentativo di riconiugarsi al presente e di installare nel discorso almeno l'illusione della propria originalità.

Federico Zecca

Note

1. Nicola Dusi, "Sociosemiotica", in Roberta Coglitore, Federica Mazzara (a cura di), *Dizionario degli studi culturali*, Roma, Meltemi, 2004, p. 382.
2. Paolo Fabbri, Gianfranco Marrone (a cura di), *Semiotica in nuce. Volume II. Teoria del discorso*, Roma, Meltemi, 2001, p. 83.
3. Cfr. Jurij Tynjanov, "L'evoluzione letteraria", in Tzvetan Todorov (a cura di), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Torino, Einaudi, 1968.
4. Cfr. Kim Newman, "L'Horror", in *Il cinema americano*, Torino, Einaudi, 2006, p. 862.
5. Rispettivamente, simulacro del produttore e del recettore del discorso.
6. P. Fabbri, G. Marrone (a cura di), *op. cit.*, p. 15.
7. Le citazioni televisive che punteggiano *La casa dei 1000 corpi*, interpretabili come "interpellazioni" che segnalano l'appartenenza del film al genere, possono esserne un esempio.
8. Non stiamo certo negando la rilevanza delle relazioni transtestuali (citazione, remake, parodia etc.) nella vita del genere.

Jeepers Creepers

Seventies Revenants

Ideologie progressiste e poetiche della nostalgia

Una delle obiezioni più frequentemente mosse all'horror contemporaneo è l'assenza di quella dimensione allegorica che permetteva di leggere, al di sotto degli analoghi prodotti degli anni Settanta, una presa di posizione sulla realtà circostante. L'esempio più visibile del cambiamento di prospettiva è costituito da due recenti remake: cosa rimane quando nel recente *L'alba dei morti viventi* (*Dawn of the Dead*, 2004) di Zack Snider viene tolto il sottotesto, l'amara parabola sul consumismo che innervava *Zombi* (1979) di George Romero? Cosa succede alla famiglia tutta maschile di ex operai del mattatoio locale di *Non aprite quella porta* (*The Texas Chainsaw Massacre*, Tobe Hooper, 1974) quando vengono sostituiti da una normale famiglia di folli? Nel presente articolo proveremo a chiederci che rapporto possa ancora intrattenere, in questo decennio, il genere horror con uno sguardo metaforico sul presente. Lo faremo attraverso l'analisi di due film della passata stagione che si riallacciano, anche se in maniera completamente diversa, al *new horror* degli anni Settanta, ai suoi contenuti e al suo modo di organizzarli[1]. Si tratta di *La terra dei morti viventi* (*Land of the Dead*, 2005), ultimo capitolo della saga di George Romero, e di *La casa del diavolo* (*The Devil's Rejects*, 2006), opera seconda del cantante e regista Rob Zombie. I due film negli Stati Uniti sono usciti ad una settimana di distanza l'uno dall'altro e sono stati realizzati da due compagnie assai impegnate nel genere: la Universal, che nel 2004 ha realizzato il già citato remake *L'alba dei morti viventi* e distribuito il fortunato *divertissement* zombesco *Shaun of the Dead* di Edgar Wright (uscito in Italia in video col titolo *L'alba dei morti dementi*), e la Lions Gate Films, che all'inizio di quest'anno ha realizzato ottimi incassi con *Hostel* (2005) di Eli Roth. Due case accomunate anche dal fatto che *La casa dei 1000 corpi* (*House of 1000 Corpses*, 2003), di cui il nuovo film di Zombie è un seguito, era stato abbandonato dalla prima a metà lavorazione e rilevato dalla seconda.

La terra dei morti viventi è anche il primo film di Romero realizzato da una *major*, il che non può che incuriosire: che impatto possono avere sulla sua idea di cinema programmaticamente marginale i grandi mezzi (18 milioni di dollari), un cast che comprende attori di fama, formato scope ed effetti digitali? Lo registriamo principalmente da due punti di vista. In primo luogo, nell'intreccio più meccanico, che per la prima volta si lega esplicitamente alle figure e alla sintassi del western: a molti il nuovo film del regista di Pittsburgh è parso piuttosto simile a un film di John Carpenter; e ciò non tanto per la presenza di un treno corazzato che ricorda il recente *Fantasmi da Marte* (*John Carpenter's Ghosts of Mars*, 2001), quanto per il travestimento di figure del cinema western (il treno, gli zombi come gli indiani di un film di Ford, la prostituta, il manipolo di eroi) in elementi fanta-orrorifici, e per il meccanismo narrativo che prevede una città assediata e la carica finale degli eroi che giungono a liberarla. In secondo luogo, l'apologo sulla società americana e occidentale contemporanea cessa di essere un sottotesto per diventare una dimensione totalmente esplicita: i capitoli precedenti dovettero gran parte della propria forza al fatto che gli esseri mostruosi da cui erano abitati, i morti viventi, furono suscettibili di essere interpretati in maniera completamente diversa, un po' come gli ultracorpi del film di Siegel; di volta in volta essi diventarono, nelle varie esegesi, metafora del pericolo rosso o viceversa dell'omologazione interna alla società capitalista. Il misterioso *La notte dei morti viventi* diede adito ad una babele di interpretazioni, nella quale gli zombi incarnavano in modo alterno il ritorno del represso nella società capitalista, etnie o gruppi sociali oppressi che si prendono la rivincita sull'America WASP, un possibile mutamento sociale venuto a divorare la decadente società borghese, ecc. ecc. Un numero così elevato di posizioni, tanto che c'è chi ritiene, come Bill Krohn, che i diversi seguiti del primo film siano nati dalla volontà dell'autore di correggerne o metterne a tacere alcune di quelle circolate nei confronti del film precedente[2].

Ma attribuire un significato esplicito alle varie figure che prendono parte a *La terra dei morti viventi* appare molto più semplice e univoco: come non vedere nell'isolazionismo di Fiddler's Green un riflesso della nazione che contiene questo aggregato urbano? I suoi governanti rimandano ora allo staff del presidente USA, ora agli squali della finanza (in particolare l'aspetto fisico del cattivo Kaufman è evidentemente ricalcato su quello del magnate Donald Trump), mentre è piuttosto facile vedere negli zombi che acquistano coscienza di sé e nel manovale del crimine Cholo tanto il pericolo non-occidentale quanto le masse di lavoratori irregolari ispanici. Questa tendenza ad una organizzazione più esplicita e trasparente degli elementi metaforici apparenta il nuovo episodio al già citato *Zombi*, piuttosto che al capostipite o al livido mondo sotterraneo del capitolo più sottile, *Il giorno degli zombi* (1985). Robin Wood, con alle spalle una doppia formazione marxista e freudiana[3], trovò proprio nel film del 1979 e nella sua esplicita satira della società dei consumi l'esempio cardine dell'horror in grado di cogliere gli elementi contraddittori dell'America contemporanea. I morti viventi divenivano "the whole dead weight of patriarchal consumerism, from whose habits not even Zen-Buddhists and nuns, mindlessly joining the conditioned gravitation to the shopping mall, are exempt"[4], e lo scontro di questi ultimi con i protagonisti asserragliati nel supermercato prediceva nelle sue conclusioni l'inevitabile crollo della struttura sociale patriarcal-capitalista[5]; una conclusione che spingeva Wood a salutare il film come esempio delle "most progressive potentialities of the horror film"[6].

Ma era veramente il crollo di un sistema in agonia, quello raccontato dal film, o piuttosto una personalissima fuga dei soggetti in esso implicati? In un recente numero della rivista *Spectator*, Shannon Mader ha condotto un riesame di *Zombi* alla luce dell'interpretazione di Wood e di altre letture di matrice marxista che ad essa sono seguite, con lo scopo, partendo da una comune prospettiva economicista, di evidenziarne i limiti e di soffermarsi in particolare sulla soluzione presentata dal finale del film. Riassumiamolo brevemente: gli unici due sopravvissuti all'incursione della banda di motociclisti e al conseguente ritorno dei morti viventi all'interno del supermercato fuggono per mezzo dell'elicottero diretto verso un altrove sconosciuto. Una sequenza che, nonostante le poche speranze di sopravvivenza dei due personaggi, fu definita già da Wood "curiously exhilarating". Ma cosa c'è di esilarante in questa soluzione? Se durante tutto il corpo del film i protagonisti godono delle merci abbandonate nel supermarket, apoteosi del consumo senza produzione, la vicenda si risolve con una fuga che protegge gli stessi da un sistema corrotto senza che essi vengano impegnati nella sua definitiva distruzione e nella costruzione di un'alternativa. Come evidenzia Mader: "Fran and Peter do escape, but their escape is an escape *from*, not an escape *to* [...]. Furthermore, their escape is a purely personal one. It may prefigure a "new structure of relationships", as Wood suggests, but it does not portend a new economic structure"[7]. La reazione alla società da parte dei personaggi di Romero corrisponde a quella propria della non-classe, individuata, alla fine degli anni Settanta, dal sociologo marxista André Gorsz: una nuova non-classe di proletari, impiegati con contratti a termine e part-time in lavori per i quali sono sovra-qualificati, e che per questo motivo non percepisce se stessa né come una classe, né tanto meno come parte del processo produttivo. Per questo gruppo sociale, che odia il proprio lavo-

ro e lo ritiene un ostacolo temporaneo, l'unica via d'uscita sembra essere un'ideale fuga dalla propria condizione: "Instead of seeing their labour as a source of potential power, the non-class sees their work as the very source of their powerlessness. And far from hoping to seize control of the means of production, the non-class wants nothing more than to escape from the productive process entirely"[8]. I protagonisti di *Zombi*, espressione sociale della non-classe creatasi con la deindustrializzazione, realizzano l'utopia di una fuga da un sistema che non possono contribuire a cambiare e del quale non intendono appropriarsi, un finale che si ripete in maniera assai simile ne *La terra dei morti viventi*. Come ci si ricorderà, il film propone quattro gruppi di personaggi: sull'asse disforico abbiamo i ricchi abitanti di Fiddler's Green e gli zombi che stanno divenendo senzienti, mentre su quello euforico troviamo il gruppo dei procacciatori di beni alla guida del mezzo corazzato Dead Reckoning e il gruppo di ribelli homeless, guidati dal vecchio Mulligan, che cercano di rovesciare il regime dei perfidi *executive* alla guida della città.

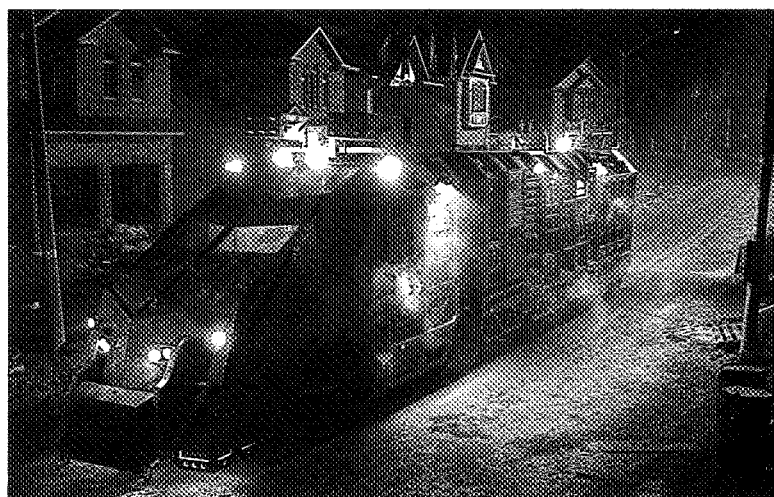
Questi ultimi sono i grandi esclusi della struttura narrativa del film: sempre ai margini rispetto alle azioni del gruppo di Riley (tutta la prima parte si basa sulla riconquista del treno e della leadership da parte di quest'ultimo), i sovversivi esistono solo per essere imprigionati o salvati. Quando nel finale ricevono dai protagonisti la città ormai liberata e propongono loro di fermarsi a costruire insieme una società più giusta, Riley e soci declinano gentilmente l'offerta, fuggendo a bordo del treno verso un mitico nord. Non si tratta solo di uno stereotipo coerente con l'isotopia western presente nella sintassi: come i protagonisti di *Zombi*, anche il biondo eroe[9] è l'alienato membro di una non-classe, allergico all'inserimento nel processo produttivo. Che abbia di fronte una società dittatoriale o un *brave new world* da ricostruire, la sua reazione è la stessa: d'altra parte sappiamo che Romero è scettico sulla possibilità di riuscita di qualsiasi consorzio sociale (*Knightriders*, 1982, insegna). Ciò rimane comunque uno dei maggiori limiti del film: si propone uno scenario che richiama pedantemente i soggetti politici all'opera nell'odierna società americana, ma è una semplice nota di colore, e la soluzione dei conflitti rimane ancora ancorata ad una visione politica di venticinque anni fa. "The fantasy of a niche of autonomy outside of and alongside the old network of social relations would be spoiled if the prospect of a new network of social relations were raised"[10], scriveva Mader ancora a proposito della fuga finale dei protagonisti di *Zombi*, e ciò sembra adattarsi perfettamente alla scelta di Riley.

Come antidoto a questo tentativo di rileggere il presente tramite la retorica cinematografica e ideologica del passato, abbiamo scelto un film che invece, omaggiandola, ne fa piazza pulita. *La casa del diavolo* racconta la fuga di alcuni dei protagonisti de *La casa dei 1000 corpi*: braccati dallo sceriffo Wydell, fratello di una delle vittime del primo episodio, trovano rifugio in un motel dove, senza alcun motivo se non il proprio piacere, seviziano e uccidono un gruppo di innocenti villeggianti. Nella seconda parte, quando anche lo sceriffo gioca sporco e assume due criminali per assicurarsi la cattura dei fuggitivi, si capovolge la situazione, e sono i *serial killer* ad essere seviziati: salvatisi, finiranno la loro fuga crivellati ad un posto di blocco della polizia.

L'impianto del film si basa proprio sul contrasto tra la prima e la seconda parte, la quale capovolge lo status dei protagonisti da sadici prevaricatori a vittime innocenti che perseguono la libertà personale contro un poliziotto dai metodi brutali; quello che non rende gratuita l'operazione è il modo in cui il film sfrutta l'atmosfera anni Settanta. Lungi dal limitarsi ad ossequiare la fotografia sgranata e le musiche del decennio, *La casa del diavolo* fa corrispondere alle due parti di cui è composto un riferimento a due diversi esempi di cinema dell'epoca. La prima ricorda, per situazioni e montaggio, alcuni dei classici del *new horror*, come *L'ultima casa a sinistra* (*Last House on the Left*, Wes Craven, 1972) – le lunghe sequenze di tortura e umiliazione cui sono sottoposte le vittime –, e come *Non aprite quella porta* (Tobe Hooper, 1974) – per la livida atmosfera texana e per alcune citazioni dirette (il volto scuoiato che diviene una maschera). E fin qui, maggiore compattezza e coerenza iconografica a parte, siamo dalle parti di *La casa dei 1000 corpi*. Ma tutto cambia quando entriamo nella seconda parte: mentre vediamo sfilare citazioni da *Punto zero* (*Vanishing Point*, Richard C. Sarafian, 1973) e *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969), e soprattutto dal finale di *Gangster Story* (Arthur Penn, 1969), il carattere dei protagonisti cambia completamente di segno. Scriveva Franco La Polla, a proposito del film di Penn, evidenziando come quest'ultimo traesse i fondamenti per la propria ideologia dall'ambientazione in un nostalgico passato:

> *Gangster Story*, proiettandosi indietro nel tempo, fa del fuorilegge un eroe popolare [...] il delegato di coloro che del potere sono stanchi, e che soprattutto hanno portato alle estreme conseguenze i dettati dell'etica e dell'ideologia individualista,

La casa del diavolo

La terra dei morti viventi

La terra dei morti viventi

nerbo dell'organizzazione socio-economica americana. Così in *Gangster Story*, il passato diventa figura esemplare per indicare una forma di rivolta al sistema, un malessere di allora come di oggi e la reazione a esso da parte di chi ne ha abbracciato le istanze; così la condizione del fuorilegge diventa esemplare di un'intera società, non in quanto delegata dal reietto che idealmente in essa si identifica, ma in quanto figura ultima dei meccanismi etici del potere[11].

Cosa determina un effetto analogo ne *La casa del diavolo*? Il fatto stesso che i protagonisti si scontrano contro un rappresentante della legge, presentato come folle e fuori dalla legge egli stesso; che le loro gesta sono accompagnate da musica rock-folk e sezionate in una miriade di inquadrature al ralenti, *à la* Peckinpah, imbandite allo spettatore che conserva la memoria di quel cinema del passato di cui vede di nuovo all'opera gli strumenti retorici. Va da sé che ciò non si compie senza che si crei un conflitto in chi guarda. Nonostante la dislocazione nel passato crei una distanza tale da rendere più accettabili i malviventi – visto che "il gesto 'diverso' rimane mitico fino a quando è estraneo, cioè miticamente narrato"[12] –, e sebbene ci venga posta la domanda retorica "è migliore l'Ordine Costituito o il Bandito Generoso? La Questura o Robin Hood?"[13], non ci possiamo dimenticare che solo pochi minuti addietro gli stessi personaggi compivano azioni criminali al di là di quanto sia possibile accettare da parte di qualsiasi delinquente gentiluomo del passato. "[Rob] Zombie conflates the outlaws-on-the-run road movie with the killer-clan-road-*side* horror picture, but doesn't realize that the law-breakers in one genre represent a rebel urge for freedom [...] while the monstrous murderers of the other are ruthless oppressors, an extension of a corrupt establishment rather than a true counterculture"[14]. Kim Newman, nella citazione appena riportata, testimonia quel disorientamento dello spettatore di cui abbiamo appena parlato, anche se non è abbastanza acuta da coglierne le conseguenze: il merito del film di Zombie è di mettere in luce come gran parte dei valori del cinema dell'epoca, visti oggi, siano una mera questione di retorica cinematografica. Ciò detto, a beneficio di chi non lo aveva ancora capito, a differenza di La Polla, che nella stessa pagina che abbiamo già citato, ammoniva:

> *Gangster Story* è incentrato sulla trasgressione come spettacolo, vale a dire che ogni suo più riposto senso converge sempre e comunque nella spettacolarità che esso predica [...]. Come spesso nel cinema americano, è la spettacolarizzazione che prevale sul senso [...] tutto concorre a farne un film costruito per dare del passato un'immagine *tanto esatta quanto falsa*[15].

Tentando un bilancio di questo spiraglio di ritorno dell'ideologia nel cinema horror contemporaneo, che insegnamento possiamo trarre dai due film di cui ci siamo occupati? *La terra dei morti viventi*, nonostante la ricchezza di mezzi e l'ottima tenuta spettacolare, ci presenta un'immagine piuttosto opaca del nostro presente: troppo letterale e superficiale, priva di quell'ambiguità di posizioni che contraddistingue le opere migliori di George Romero, risolve tutto con un escapismo stantio che proviene immutato da trent'anni fa. Viceversa *La casa del diavolo*, con la sua ammirevole operazione linguistica, proprio di ambiguità è imbevuto fino al midollo: se continuiamo ad aderire con ingenuità ai moduli del cinema del passato senza revisionarli criticamente rischiamo di confonderci le idee, e oggi non è il caso di prendere alla lettera le vecchie controculture. Se ideologia ci deve essere, nell'horror contemporaneo, è meglio che rinnovi i propri strumenti di osservazione. In questo senso, ma siamo già nella parodia, un possibile modello potrebbe essere una piccola produzione televisiva facente parte della serie *Masters of Horror*, recentemente sugli schermi americani: *Homecoming* (Joe Dante, 2005), splendida riflessione sulla memoria e la partecipazione sociale, sulla necessità di riportare regole certe al consorzio civile, riprende intere sequenze di *La notte dei morti viventi* per portarle ad esiti inaspettati.

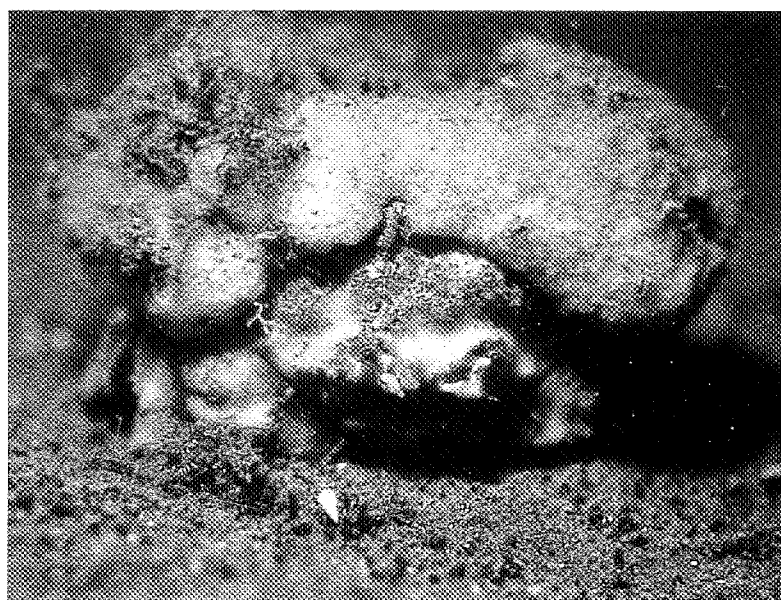
Francesco Di Chiara

Note

1. Una precisazione: la prospettiva adottata, volta ad individuare un rapporto tra l'horror attuale e il *new horror* della passata stagione, obbliga a rimanere ancorati a film contemporanei che, come i predecessori, siano legati ad istanze "progressiste", e motiva l'esclusione di film che entrino "da destra" nell'attuale dibattito ideologico e culturale, come per esempio *L'esorcismo di Emily Rose* (*The Exorcism of Emily Rose*, Scott Derrickson, 2005), che esprime nella maniera più compiuta la *weltanschauung* dell'attuale maggioranza di governo USA.
2. Si veda in proposito: Bill Krohn, "13 *modi di guardare uno zombie*", in Giulia D'Agnolo Vallan (a cura di), *George A. Romero*, Torino, Torino Film Festival, 2002.
3. "To write politically about films means, basically, to write from an awareness of how individual films dramatize, as they inevitably must, the conflicts that characterize our culture: conflicts centred on class/wealth, gender, race, sexual orientation. For me, it is to commit oneself to the struggle for liberation that arises from those conflicts, the winning of which (that is, the victory of socialism and feminism) will be the only possible guarantee for survival". Robin Wood, *Hollywood from Vietnam to Reagan*, New York, Columbia University Press, 1986, p. 4.
4. *Ibidem*, p. 118.
5. "Through the realization of ultimate consumer society dream (the ready availability of every luxury, emblem, and status symbol of capitalist life, without the penalty of payment) the anomalies and imbalances of human relationships under capitalism are exposed. With the defining motive – the drive to acquire and to possess money, the identification of money with power – removed, the whole structure of traditional relationships, based on patterns of dominance and dependence, begins to crumble". *Ibidem*, p. 120.
6. *Ibidem*, p. 121.
7. Shannon Mader, "Reviving the Dead in Southwestern PA. Zombie Capitalism, the Non-Class and the Decline of the US Steel Industry", in Harmony Wu (a cura di), *Axes to Grind: Re-Imagining the Horrific in Visual Media and Culture*, numero speciale di *Spectator*, n. 22, autunno 2002, p. 75.
8. *Ivi*.
9. Un altro lavoratore superqualificato scontento del suo ruolo: Riley ha progettato il Dead Reckoning; quindi è un ingegnere, eppure vive facendo il procacciatore di provviste, non ha riconoscimenti particolari, sogna soltanto di acquistare una macchina e fuggire.
10. S. Mader, *op. cit.*, p. 76.
11. Franco La Polla, *Il nuovo cinema americano (1967-1975)*, Venezia, Marsilio, 1978, p. 90.
12. *Ibidem*, p. 38.
13. *Ibidem*, p. 30.
14. Kim Newman, "The Devil's Rejects", *Sight & Sound*, n. 8, August 2005, p. 54.
15. F. La Polla, *op. cit.*, p. 90, corsivo dell'autore.

Thailandia, Filippine, Taiwan. Horror e commensalismo produttivo

A dispetto del potenziale di soggetti che un caleidoscopio umano come la prosperosa (e criminosa) area di Metro Manila col suo milione e mezzo di abitanti potrebbe ispirare, la produzione cinematografica filippina pare ripiegata sullo sfruttamento di usurati schemi escapistici. Horror e commedia romantica tengono banco assieme ai "tradizionali" drammi voyeuristici sulla prostituzione[1]. Nelle Filippine la situazione è pressappoco questa dagli anni Sessanta, i quali hanno segnato la capitolazione dei tre maggiori studi (Sampaguita, LVN e Premiere). Nonostante la cinematografia indipendente riesca a proporre nuovi nomi (Lav Diaz, Ang Pagdadalaga o Maximo Oliveros) grazie al sostegno di iniziative private, come i finanziamenti concessi alla Cinemalaya Foundation (promotrice del primo Philippine Independent Film Festival) per realizzare i film di nove registi esordienti[2], da allora la cinematografia nazionale si è assestata sull'imitazione dei modelli hollywoodiani, sprofondando in parte nella palude della sexploitation[3].
Il contesto tailandese non è molto diverso. Si può prendere come esempio uno dei film nazionali più di successo: *Yaem-ya-so-thorn* aka *Hello Yashotorn* (Petchthai Wongkamlao, 2005). Tratto da un musical folcloristico, il film ha come referente la robusta videosfera delle soap-opera tradizionali, forma di cultura popolare fra le più diffuse in Thailandia, dove abbondano accenni ad una vetero visione sociale. Negli horror tali accenni s'acutizzano e non mancano spunti esplicitamente politici. Nello sgangherato *The Acquarium* (2005) del filippino Rico Maria Ilarde, episodio della fortunata serie *Shake, Rattle and Roll* (2005), abbiamo una *maîtresse* al servizio di una coppia benestante filoccidentale (lui è un marine, lei si occupa soltanto di shopping) e che nel corso del film viene trattata come un essere inferiore. Per aggiungere danno alla beffa, verrà infine posseduta da uno spirito maligno che infesta un acquario (sic!). Nel traballante horror *Sa ilalim ng cogon* aka *Beneath the Cogon Grass* (2006), sempre di Ilarde, il personaggio di un boss della malavita (Dido de la Paz, visto anche in *Evolution of a Filipino Family* di Lav Diaz) ad un tratto si lancia in un confuso monologo in cui accusa gli interventi militari americani in medioriente. È interessante notare come in queste incerte prove di cinematografia di genere, spesso condotte secondo imitazione o plagio di film occidentali, l'horror riveli in filigrana mal celate inquietudini verso la possibilità di un'erosione dell'identità nazionale a seguito di influenze esterne.

Taiwan si è resa più recentemente visibile all'interesse internazionale grazie all'exploit del regista Dj Chen o al più noto Tsai Min-liang; ma di fatto fatica a mantenere viva la propria industria cinematografica, che necessita di continue iniezioni di fondi statali. Nell'horror taiwanese *Zhai Bian* aka *The Heirloom* (Leste Chen, 2005) il protagonista è un architetto che, dopo aver svolto il praticantato in Gran Bretagna, è costretto a tornare in patria per ereditare la vetusta villa avita. La sua ragazza vorrebbe studiare danza in Francia. I problemi cominciano quando si ritorna in patria (o vi si deve rimanere), ove subentra l'eredità del titolo (*heirloom*), ossia un fantasma assassino che la famiglia del ragazzo aveva imprigionato nella soffitta dell'edificio grazie a dei riti occulti. Quasi identico il *plot* del filippino *D'Anothers* (Joyce E. Bernal, 2006), bizzarra operazione a metà tra gli *Scary Movie* di Zucker ed il telefilm per famiglie che rimescola tutta una serie di cliché (basti pensare che il protagonista del film si chiama "Hesus Ressurection"). Anche in questo caso il motore diegetico è offerto da una casa infestata da fantasmi, abitazione che il protagonista (Fernando Hipolito Navarro, autoproclamatosi come il Jim Carey filippino) è costretto ad ereditare. La superstizione è pure la protagonista di due interessanti horror tailandesi: *Khon len khong* aka *Art of the Devil* (Tanit Jitnukul, 2004) e il *sequel Long-Khong* aka *Art of the Devil 2* (Ronin Team, 2005). Entrambi traggono spunto dai sanguinosi rituali per arrecare malocchio ed aggiudicarsi il cuore della persona desiderata, che i personaggi adottano nell'ambito di torbide vicende di desiderio sessuale e vendetta privata. Non è difficile modellizzare queste trame come rozze parabole sul conflitto tra la cultura occidentale e quella autoctona, intrisa d'antichi retaggi e superstizioni.
L'industria cinematografica tailandese ha vissuto un forte periodo d'ascesa tra il 2002 ed il 2003, quando le produzioni nazionali hanno superato al botteghino i film stranieri grazie al successo di *Ong-Bak*. Ciò ha creato nuovi spazi operativi per le sei principali case di produzione[4]. Il genere prediletto è l'horror (nel 2002 su 22 titoli nazionali 7 erano horror). Se valutiamo il rapporto tra prestazione produttiva e genere cinematografico si può osservare come le cinematografie più povere non pretendano assolutamente di competere come Don Chisciotte contro i mulini a vento con film d'importazione quali *Il Signore degli Anelli* o *Harry Potter*, ma sperano piuttosto di fare trainare i loro epigoni sulla scia del successo di questi ultimi prodotti occidentali. Una ragionevole spiegazione del ritardo produttivo è data dall'assenza di un'efficace politica protezionistica, a differenza di quella pianificata per anni in Corea del Sud.

Commensalismo

Intanto alcune ambiziose case di produzione, come la filippina GMA Films, producono film in *Tagalog* (lingua franca nazionale) a bassissimo budget e che spremono il botteghino, come *I Will Always Love You* (Mac Alejandre, 2006). Il successo delle operazioni porta a diversi casi di rip-off. Il filippino *Moments of Love* (Mark Reyes, 2006) è uscito anticipando la superproduzione americana *The Lake House* (Alejandro Agresti, 2006). In entrambi i casi: due amanti, le rive di un lago ed uno iato temporale; lui e lei vivono in due tempi diversi, comunicando tramite lettere. Significativamente, se nel film americano solo due anni separano i protagonisti, un vero baratro di ben quarantanove anni disgiunge gli amanti della versione filippina. Quel baratro rappresenta anche la possibilità di convivenza dei due film, fomentata dalla "mabusiana" divisione del mondo in spicchi, o "regioni", di mercato per la vendita e distribuzione dei DVD.
Il caso dei *remake* americani di film asiatici è esploso proprio con l'horror, che rimane tuttora l'esempio più notorio ed esportato di produzione estremo-orientale. La mia opinione è che questi mercati abbiano sviluppato un tipo di interdipendenza del genere che nel mondo animale viene indicato col termine di "commensalismo", piuttosto che di "simbiosi". Con simbiosi s'intende il particolare rapporto che s'instaura tra due individui di specie differenti secondo una forma d'interrelazione che si può risolvere a vantaggio o a svantaggio di uno dei due. Con "commensalismo" si indica, più precisamente, una forma di interazione simbiotica volontaria fra due esseri in cui uno approfitta del nutrimento o degli scarti dell'altro senza procurare sofferenza o disturbo. È, questa, una forma di vita comune a molti animali anacoreti terrestri o marini che condividono uno stesso rifugio, di solito un cunicolo o una grotta. Intendo sostenere che la stessa Hollywood è entrata nell'era del commensalismo produttivo in rapporto a quel genere di mercati di cui si è restii a importarne i prodotti per la distribuzione in sala (o via network) a causa del collo di bottiglia all'ingresso costituito dall'esigenza di introdurre dei sottotitoli nei film; in più sono da annoverare alcuni timori legati al mercantilismo territoriale (in altre parole, la fobia che prima o poi si possa scatenare un'altra campagna negativa analoga a quella diretta contro le automobili di marca giapponese) e, più esplicitamente, le venature di razzismo e xenofobia. Il pubblico americano non sembra accettare di buon grado un'"invasione" di prodotti contrassegnati da una cultura così "altra".
In assenza di un'indagine sistematica sull'argomento, questo è il dato che si ricava da uno spoglio delle *message-boards* e degli *user comments* in Internet, ad esempio quelli di *Internet Movie Database* (IMDB). Di conseguenza i produttori americani, constatato il successo e la validità di un horror asiatico, preferiscono rifarlo. Con quali modalità di spostamento semantico e stilistico?[5] Con quale tipo di riconfigurazione ideologica? L'horror asiatico fa riferimento ad una specifica scala di valori culturali, religiosi e iconografici. Non conoscere la cultura originaria significa non essere in grado di cogliere appieno ciò che scorre in questi film. Onde evitare di far rodere il pericoloso "tarlo moralistico" vorremmo a questo punto citare le avvedute parole di Umberto Eco:

> non è razzista chi riconosce che i modelli culturali sono diversi [...] è razzista colui che, su queste diversità effettive, edifica una discriminazione, privilegia un modello culturale sugli altri, e tenta di ridurre il modello altrui al proprio, o di distruggere chi ne pratica uno diverso[6].

Bisogna osservare anche che la tendenza americana al *remake* è radicata e generalizzata verso tutti i film non doppiati, perdurando fin da prima dell'ingresso in scena del DVD. Già in un report, datato 1992, di Wendy Livell della IFC (International Film Circuit) ci informava della "deteriorating situation of foreign-language film distribution in the United States, seen most clearly in the virtual absence of Asian films from our nation's movie screens"[7].
Naturalmente il "commensalismo" si muta facilmente in "associazione commensale [dove] di solito soltanto uno dei soci ha molti vantaggi mentre, non di rado, l'altro viene in un qualche modo sfruttato"[8]. Per cui tali interazioni spesso "finiscono per degenerare nel parassitismo"[9]. Hollywood guarda all'Asia come a un interessante bacino di potenziali talenti, registi e maestranze e soggetti da sfruttare. La qual cosa certamente si ritorce, e si ritorcerà, contro questi "cinemi" come lo specchio coperto di Dorian Gray. Difatti se solleviamo un lembo del ritratto intravediamo un cinema che insegue tutto quello che non è. Del resto i film d'impegno sociale, come il fantapolitico *Hesus Rebolusyonaryo* (2002), oppure *Ebolusyon ng isang pamilyang pilipino* (*Evolution of a Philippino Family*, 2004) di Lav Diaz, sono più visti da noi, critici occidentali, che dai profeti in patria[10].

Davide Gherardi

Note

1. Nel caso dell'horror, il fattore culturale asiatico dell'attrazione verso l'immateriale viene mescolato, come sapone, all'acido nitrico della "mostratività" digitale. Nei paesi del sud-est asiatico, la manodopera per la *computer graphic* costa poco e ciò porta facilmente ad abusarne. Comprendendo la categoria dell'effetto digitale nell'insieme più lato del trucco cinematografico, Christian Metz osservava che il trucco cine-fotografico (foto-stop, flou, ritorno all'indietro, mascherino, rallenti) "non trucca mai completamente ciò che trucca". Il digitale invece può interpolare gli indici di dimensione, posizione, superficie, colore e velocità degli oggetti offrendo ai registi asiatici gli operatori formali adeguati per la resa di horror e film d'azione, per cui si ricercavano effetti di distorsione, tracciamento ed iperbolizzazione del movimento già da prima dell'avvento del pixel. Si vedano: AA.VV., *The Making of Martial Arts Films - As Told by Filmmakers and Stars*, Hong Kong Film Archive, 31 March-18 April 1999; in particolare: "Flying Swords, Special Gadgets, and Beasts", pp. 40-42. Christian Metz, "Trucage et cinéma", in *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, 1972; tr. it. *La significazione nel cinema*, Milano, Bompiani, pp. 269-293; la citazione è a p. 292.
2. Jessica Zafra, "L'equivoco della resurrezione. Il cinema filippino nel 2005", *Nickelodeon. Far East Film 8*, n. speciale 118-119, 2006, p. 68.
3 "The History of Philippine Cinema" in *The 1st Phippine International Film Festival*, 28 November-4 December, s.l., 1997, pp. 10-11.
4 Anchalee Chaiworaporn, "Horror e altre storie. Il cinema Thailandese nel 2002", *Nickelodeon. Far East Film 5*, n. speciale 104-105, s.d. [2003], pp. 74-77.
5. Una tendenza evidente è che il rifacimento americano privilegia l'impatto sensoriale indotto dall'orchestrazione del *dolby surround* con l'immagine più che la costruzione psicologica dei personaggi. Riguardo all'esperienza di rigirare in America il suo *The Grudge* (2004), il regista Shimizu Takashi ha osservato: "L'horror giapponese è più terrorizzante di quello americano: l'uno intende suscitare nello spettatore una paura mentale, mentre l'altro provoca semplicemente un effetto-sorpresa". Citato in Catalogo del *22 Torino Film Festival*, 12-20 novembre 2004, 2004, p. 83.
6. Umberto Eco, "Edward T. Hall e la prossemica", in Edward T. Hall, *La dimensione nascosta*, Milano, Bompiani, 1999, p. XI. L'edizione originale del testo di Hall è del 1968.
7. Wendy Lidell, "Barriers to the Acquisition of Asian Films for US Distribution", *Asian Cinema: A Publication of the Asian Cinema Studies Society*, vol. VI, n. 1-2, 1992, p. 3.
8. John Leonard Cloudsley Thompson, *Tooth and Claw: Defensive Strategies in the Animal World*, London, Dent & Sons, 1980; tr. it. *La zanna e l'artiglio*, Torino, Boringhieri, 1982, p. 251.
9. *Ivi*.
10. Secondo una stima di Lav Diaz, sono circa 120 i filippini ad aver visto il suo *Evolution*. Jessica Zafra, *op. cit.*, p. 68.